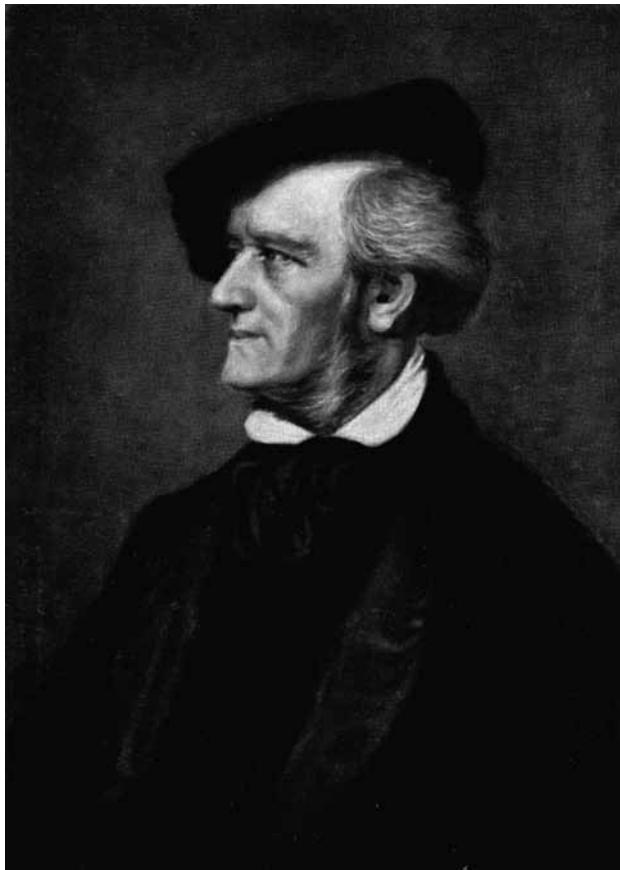


РИХАРД ВАГНЕР НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ



Музеј позоришне уметности Србије



РИХАРД ВАГНЕР НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ

Рецепција Рихарда Вагнера у Србији



Музеј позоришне уметности Србије

Издаје

МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ
Господар Јевремова 19
11000 Београд
email: office@mpus.org.rs
www.mpus.org.rs

Главни и одговорни уредник

Момчило Ковачевић

Аутор изложбе

Олга Марковић, музејски саветник

Аутор текста

Мелита Милин

Дизајн и техничка припрема каталога

Минан М. Милошевић

Технички сарадници

Гордана Степановић

Ненад Јанковић

Штампа

Алфаграф

Петроварadin

Тираж

400 примерака

штампање завршено априла 2013.

Реализацију изложбе и каталога помогло је
Министарство културе, информисања и информационог
друштва Републике Србије.

РЕЦЕПЦИЈА РИХАРДА ВАГНЕРА У СРБИЈИ

Мелита Милин

Већ и само основно познавање политичке и културне историје Европе 19. века доволно је да се схвати узрок огромног јаза који раздаваја развој Немачке и осталог дела централне Европе од оног у областима суседне Србије и Балкана уопште. Па ипак, није лако замислiti колико су у то доба територије југа и југоистока Хабсбуршке империје биле заостале и колико је труда и ентузијазма било потребно да народи, тек ослобођени од скоро петовековне власти Османског царства, изграде своје државе према европским стандардима. У време када је Рихард Вагнер почињао каријеру оперског композитора, Србија је почињала да користи предности тек добијеног аутономног статуса у оквиру Османске империје (1830. године) и да положе темеље модерне државе. Општи развој је напредовао релативно брзо, и то у великој мери захваљујући бројној и добро организованој српској популацији у Аустроугарској, која је на различите начине помагала своју малу националну државу.

До 1878. године, када је независност Србије добила међународно признање, Вагнерова репутација као музичког генија потпуно се учврстила у целој Европи. Било је природно што су и млади Срби, који су том периоду студирали музiku на

немачким и аустроугарским конзерваторијумима, били веома заинтересовани да виде Вагнерове музичке драме на сцени и да о њима формирају своје мишљење. Један од њих, Стеван Стојановић Мокрањац (1856-1914), студирао је у Минхену (1879-1883)¹, а касније је постао најистакнутији и најутицајнији српски композитор свога времена. Његова је велика жеља била да присуствује премијери *Парсифала* у Бајројту, али да ли је он заиста тамо и био не може се рећи са извесношћу. Мокрањчево писмо српском министру просвете и црквених питања, у коме моли за финансијску помоћ за путовање у Бајројт, носи датум 27. јули 1882, а премијера музичке драме је била одржана месец дана раније, 26. јуна². У том писму Мокрањац нашироко

¹ Мокрањац је наставио студије у Риму (1884. године), да би их завршио у Лajпцигу (1885-87).

² Ову епизоду из Мокрањчевог живота по први пут помиње Коста П. Манојловић у чланку „Стеван Мокрањац о Вагнеру и Парсифалу”, Звук 4 (фебруар 1933), стр. 132-136. Коментаре овог догађаја дају Стана Ђурић-Клајн у књизи *Млади дани Стевана Мокрањца*, Мокрањчеви дани, Неготин 1981, стр. 29-32, и Катарина Томашевић у чланку „Петар Коњовић: Про et contra Wagner. Прилог проучавању историје националне музичке драме“, у: *Вагнеров спис “Опера и драма” данас*, ур. Соња Маринковић, Зоран Т. Јовановић и Весна Микић, Матица српска, Нови Сад 2006, стр. 121-122.



Премијерни плакат за оперу *Холанђанин луталица* (1923)

истиче значај упознавања са најновијим делом великог мајстора: „(...) И он одиста женијално разрађује ове основе [лајтмотиве] у својим делима. На најоригиналнији начин и пркосећи свима досадањим правилима о модулацији модулира он из једног тонског рода у други. Безграницан у изналажењу хармонија (акорада) он их везује и разрешује на начин, који би се пре неколико десетина година назвао – расколништво. Једном речи: он је проналазач у музичкој технички, каквих мало има у историји музике

(...)“³. Мокрањчева молба је прихваћена и он је новац примио 12. августа, тако да се може претпоставити да је имао могућности да касније током тог месеца присуствује репризном извођењу. Ипак, не постоји поуздан документ о томе, јер у државној архиви није сачуван Мокрањчев извештај о овом извођењу, а он сâм никада касније у животу није спомињао овај догађај – бар није оставио писани траг о њему. Неупућенима се може чинити необичним што је Мокрањац, млађи савременик Вагнеров, током своје композиторске каријере компоновао искључиво вокалну а capella музику (хорска дела на основу народних мотива, као и православну црквену музику), али чињеница је да је по повратку у Србију са студија из иностранства морао своје креативне аспирације прилагодити скромним локалним условима, могућностима младих музичких институција које још увек нису биле у стању да подрже извођење захтевнијих дела, а такође и публици, којој је требало дати времена да разуме и прихвати савремене музичке правце и достигнућа. У овом чланку разматраће се три аспекта прихватања Вагнерових идеја и музике у Србији: утицај на српске композиторе, присуство Вагнерових дела на српској сцени и музиколошки приступ Вагнеру као композитору и теоретичару-идеологу.

Први српски композитор на кога су снажно утицале Вагнерове музика и идеје био је Миленко Пауновић (1889–1914), који је музiku студирао у класи Макса Регера на конзерваторијуму у Лајпцигу (1909–11). Није поживео довољно дugo да би остварио своје велике планове, али је упркос томе оставио интересантан опус, у којем се истичу две музичке драме: *Divina Tragoedia* (1912) и *Ченгић-ага* (1923). Оба дела се заснивају на драмама које је сâм написао. Његова вагнеријанска инспирација види се на нивоу либрета, музике и опште драмске концепције. У музичкој драми *Divina Tragoedia* Пауновић даје лично, у суштини бласфемично, тумачење васкрсења Исуса Христа⁴. Дело је инспирирано текстовима из јеванђеља, али главни догађај на коме се заснива хришћанство, чудо Христовог васкрсења, представљено

³ Цитат према: Манојловић, нав. дело, стр. 135.

⁴ Целокупно дело Миленка Пауновића, и музичко и књижевно, детаљно је истражила Биљана Милановић, која му је посветила магистарски рад и неколико студија. Ево наслова неких од њих: „Улога Вагнерових идеја у музичким драмама Миленка Пауновића“ у: Надежда Мосусова (ур.), *Српска музичка сцена*, Музиколошки институт САНУ, Београд 1995, стр. 173–181; „Особености драмског и музичко-драмског стваралаштва Миленка Пауновића“, *Мокрањац* 4 (2002), стр. 22–28; „Уметност Миленка Пауновића од идентификације са Вагнеровим достижућима до сопственог стваралачког израза“, у: *Вагнеров спис ...*, нав. дело, стр. 137–146.

је у његовој музичкој драми као лажно предање, док се Марија Магдалена појављује као главни учесник отмице Христовог тела из гробнице. Овакво светогрђе је имало за циљ да нагласи мотив Маријине љубави према Христу и њене чврсте одлучности да настави да шири Његово учење, чак и по цену греха (лажи и краће). Марију Магдалену композитор види као симболичну фигуру одане и пожртвоване љубави, која би могла да осмисли људску егзистенцију и да пружи наду за људски род. Њени греси се на неки начин искупљају њеном љубављу, а то је типични вагнеријански мотив. Према Биљани Милановић, *Divina Tragoedia* има неке заједничке одлике са Вагнеровим *Парсифалом*, углавном с обзиром на инспирацију хришћанском традицијом и на превазилажење шопенхауеровског песимизма путем истицања хуманистичких вредности⁵. Осим тога, лик Марије Магдалене могао би се окарактерисати као сродан са ликом Кундри из *Парсифала*. Као музичка драма, *Divina Tragoedia* очигледно носи утицај основних Вагнерових принципа: дело садржи само монологе и дијалоге, нема хорова нити ансамбла, има лајтмотивску структуру, а хармонски језик је близак ономе који Вагнер користи у својим операма пре реформе. Иако ове карактеристике не указују на неку посебну иновативност Пауновићевог приступа у ширем смислу, у историји српске музике сматрају се прогресивним у контексту процеса модернизације српског музичког стваралаштва. Додајмо да *Divina Tragoedia* никада није доживела сценско извођење.

Пауновићева друга музичка драма, *Ченгић-Ага*, која се одвија у амбијенту османског Балкана, остала је са недовршеном оркестрацијом. Осим насловног лица – бруталног турског / муслиманског аге, главни лик је његова робиња Анђелија, Српкиња. Као покретачка сила ове драме дејствују конфликти између њиховог осећања међусобне љубави (приказана је и агина нежна страна) и мрачне прошлости, јер је ага убио Анђелијину браћу и ослепео јој оца. Трагичну судбину овог пара (обојегину од руке младог Србина који је заљубљен у Анђелију) можемо упоредити са Тристаном и Изолдином⁶. Као и у првој Пауновићевој музичкој драми, ни у овој нема хорских партија, али постоји једна жанрска сцена – плес у харему – која је интегрисана у радњу. Употреба лајтмотива је разрађена, а улога оркестра значајна и ефикасна. Нов елемент који композитор уводи у музичку драму јесте фолклор, што би могло изазвати дилеме око компатибилности вагнеријанских начела и употребе народних мотива. Пауновић



Иван Брезовшек, диригент на премијери *Холанђанина путалице* (1923)

њима, међутим, приступа деликатно и дискретно, ограничавајући их на улогу карактеризације локалних средина (турске и српске), тако да они не угрожавају конзистентност целине.

Данас се целокупан Пауновићев опус, нарочито музичко - драмски сегмент, сматра важним доприносом српској музici, иако се на међународном нивоу вероватно може сврстати у оквире просечног вагнеријанског музичког размишљања. Пауновић не само да је био први српски композитор који је у својој музici

⁵ Вид.: Милановић, „Улога Вагнерових идеја...“, нав. дело, стр. 175.

⁶ Милановић, Исто, стр. 176.



Холанђанин луталица, I чин, Народно позориште, Београд (1923)

примењивао Вагнерове принципе, већ је такође био један од свега три композитора који су то исто урадили са одређеним степеном доследности. Његови српски савременици су више нагињали даљем развијању концепција националне музичке драме типа Мусорског и Јаначека (Петар Коњовић, Светомир Настасијевић) и веризма (Стеван Христић). Па ипак, може се приметити значајан утицај Вагнера у Настасијевићевој музичкој драми *Међулушко благо* (1927), смештеној у средњевековну Србију. Аутор либрета је био композиторов брат, истакнути песник Момчило Настасијевић, који је заплет конструисао по мотивима украденог блага, тајновитости порекла ликова и инцеста⁷. Сама музика дела не

евоцира вагнеријанску звучну атмосферу, будући да је композитор имао јаке инклинације према дијатонским хармонијама, са повременим модалним колорисањем. Овде такође морамо да споменемо и музичку драму *Блаженкина заклетва* (1934) од Петра Стојановића, композитора који је рођен у Будимпешти, а студирао на бечком Конзерваторијуму. Иако је његова рана каријера у Бечу била успешна, одлучио је да се пресели у Београд 1925. године (тада је имао 48 година). *Блаженкина заклетва*, чији се либрето заснива на изразито романтичарском делу хрватског писца Мирка Јелушића, чија се радња догађа на средњевековном хрватском двору, дело је компоновано према прин-

⁷ Упор. Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Nolit, Beograd

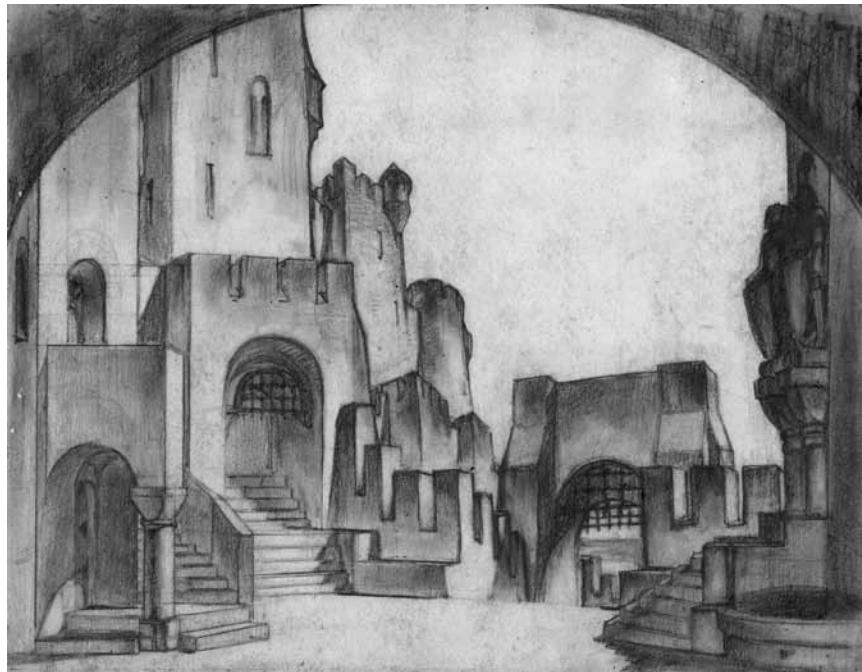
ципима Вагнерових музичких драма⁸.

Окрењимо се сад историји присуности музичких драма Рихарда Вагнера на српској оперској сцени. На самом почетку потребно је истаћи да су дела овог композитора то била у прилично скромној мери, нарочито у поређењу са италијанском опером. Пре Првог светског рата скоро све опере које су се изводиле у Београду биле су италијанске или француске, а једина немачка опера на репертоару била је *Чаробни стрелац* (прво извођење 26. фебруара 1914.) Неопходно је имати на уму да је прво здање у Србији у коме су се давале опере било (и још увек постоји) Народно позориште у Београду, подигнуто 1868. Ништа значајно не мења чињеница да је такође постојала и приватна оперска кућа, *Опера на Булевару Жарка Савића*, активна од 1909. до 1911⁹. Разумљиво је да до Првог светског рата није било довољно образованих музичара и певача, те стога ни извођења захтевнијих опера на тим сценама. Пре него што пређемо на аспект пријема Вагнерових дела у Београду (Србији)¹⁰, размотрићемо његову „предисторију“, односно извођења фрагмената Вагнерових опера, углавном у аранжманима за клавир или

⁸ Исто, стр. 522-23.

⁹ Жарко Савић (Земун, 1861 – Чикаго, 1930) првенствено је био оперски певач, и то веома добар. Био је члан оперских кућа у Берлину (Karltheater), Либеку, Дрездену, Фрајбургу, Бадену, Диселдорфу (1897), Штутгарту (1898), Риги (1901), Хамбургу (1908) и Београду (1908). Певао је низ улога из Вагнерових музичких драма.

¹⁰ Београд је заправо једини град у Србији у којем су се постављале Вагнерове опере.



Леонид Брајловски, сценографска скица за оперу *Лоенгрин* (1926)

глас и клавир.

Вероватно се Вагнерова музика по први пут могла чути у Београду на концерту поводом прославе празника Цвети који је 7. априла 1873. био одржан у Народном позоришту. Осим Вацлава Хорејшека који је тада био диригент оркестра Народног позоришта, критике тог времена помињу П. Папо-Костопула, ученика београдске Гимназије, који је отпевао арију „Верност сам вођ“ [Treulich geführt] из *Лоенгрин*а. У једној критици се напомиње да је текст превео Јован Ђорђевић (на тај начин сазнајемо да се није певао на немачком) и да је у том извођењу учествовао и хор¹¹. На програму су били још и Увертира за Веберовог *Чаробног стрелца* и Менделсонов Трио, а било је свакако и других дела. Следећи спомен у штампи неког Вагнеровог дела – седам година касније! – такође се односи на *Лоенгрин*: на програму београдског концерта на којем је 12. априла 1880. наступила позната српска пијанисткиња Јованка Стојковић (ученица Франца Листа), поред других композиција нашао се и Листов аранжман фрагмената из

¹¹ Слободан Турлаков, *Летопис музичког живота у Београду, 1840-1941*, Музеј позоришне уметности, Београд 1994, стр. 15.



Плакат за оперу *Лоенгрин* (1930)

наведене опере¹². Наредних година све чешће су се могли чути фрагменти Вагнерових дела. Немачка певачица (такође и композиторка и пијанисткиња) Филипина фон Еделсберг, која је на премијери *Лоенгрин*а 1873. у Скали певала улогу Ортруде, и била најављена као „*prima donna assoluta di Scala*”, одржала је 28. априла 1882. у Београду концерт са оркестарском пратњом. На програму је, између остalog, била и арија Елизабете из *Танхојзера*, коју је извела на француском¹³. Такође је сачуван и документ извођењу хора из Вагнеровог *Танхојзера* (заједно са фрагментима из Вердијевог *Бала под маскама*) и Деборе, позоришног комада са музиком од аустријског драматурга и либретисте Соломона Хермана Мозентала (премијера је одржана 9. октобра 1882)¹⁴. Оркестар Народног позоришта је такође био ангажован на извођењу драмског комада *Стари каплар* Адолфа д'Енерија и Филипа Диманоара, јер је било замишљено да се током његовог извођења одсвирају Увертира из *Танхојзера* и Каватина из Вердијевог *Дон Карлоса*¹⁵. Исти популарни Вагнеров хор изведен је на сцени београдског Народног позоришта током петочинке *Христофор Колумбо* (1883)¹⁶.

Након Првог светског рата и оснивања Краљевине Срба, Хрвате и Словенаца (1918), преименоване касније у Југославију, ситуација се променила набоље, те је ускоро у београдском Народном позоришту постављена једна Вагнерова опера. Био је то *Летићи Холанђанин*, чија је премијера одржана 6. новембра 1923. Од суштинског је значаја било учешће руских уметника који су стигли у нашу земљу као емигранти, бежећи пред револуцијом. Главну улогу је певао баш један од њих, Георгиј Јурењев, а и режисер и сценограф такође су били Руси: Теофан Павловски и Владимир Загородњук. Опера се није дugo задржала на репертоару: током прве сезоне доживела је девет извођења (1923/24), док је током следеће изведена четири пута. Критика је топло поздравила премијерно извођење једне Вагнерове опере у Београду. Истакнуто је да је то била „изнененађујућа вест“, узимајући у обзир да је управа Опere обично била преокупирана комерцијалним ефектима, што се није могло очекивати од наведеног дела¹⁷. Избор је пао баш на ову оперу, будући да је по стилу била традиционалнија од мајсторских каснијих дела¹⁸, па тиме и лакша за прихваташа. Судећи према критикама, Георгиј Јурењев је у насловној улози био „импресиван“, Светозар Писаревић је „пажљиво стилизовао“ своју интерпретацију Даланда, а Јелисавета Попова је у улози Сенте била, чини се, превише сентиментална на конвенционалан, недовољно вагнеријански оперски начин¹⁹. Иако је из-

¹⁴ Исто, стр. 19.

¹⁵ Исто, стр. 19.

¹⁶ Исто, стр. 20.

¹⁷ Милоје Милојевић, „Вагнер: Холанђанин луталица“, *Српски књижевни гласник*, књ. X, бр. 6, 16. XI 1923, стр. 459.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Милоје Милојевић, „Холанђанин“ од Вагнера. Премијера у Народном позоришту 6. XI 1923“, *Политика*, 7. XI 1923, стр. 4-5.



Диригент Иван Брезовшек и редитељ Ерих Хецел са солистима и ансамблом *Танхојзера* (1934)

вођење слављено као важан уметнички догађај, уз истицање доприноса Ивана Брезовшека као диригента, режисер Павловски добио је оштре критике због свог „анти-вагнеријанског“ приступа²⁰.

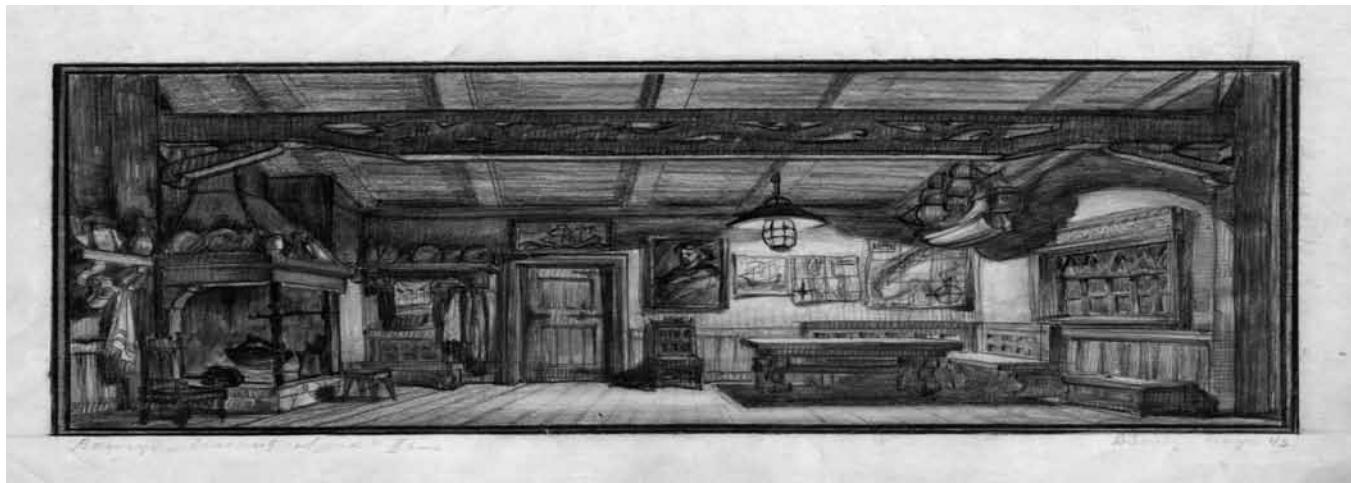
Лоенгрин је у Београду по први пут изведен 24. јуна 1926. Сценску режију је радио добро познати позоришни редитељ Бранко Гавела, сценографију Владимир Загородњук, а превод либрета Петар Коњовић. Насловну улогу је поново певао руски певач, Лав Зиновијев, улогу Елзе тумачила је Ксенија Роговска (такође руска емигранткиња), а Ортруде – Евгенија Ваљани. Дириговао је Иван Брезовшек, проверени вагнеријанац, упркос неким другачијим схватањима. Током прве сезоне била су само три извођења, а осам током следеће. Гости су били Гус-

тав Хоријан (Пољска) као Лоенгрин, Милена Шуг (Загреб) као Ортруда, Зденка Зиковића (Загреб) као Елза, Рудолф Букшег (Осјек) као Фридрих. Критичке у штампи су биле веома позитивне што се тиче режије и дириговања, али су стављане примедбе на декламациони стил певача који је означен као пре-више „крут“ и без јасне артикулације, што се, нажалост, односило и на Лава Зиновијева, који је певао главну улогу. Све критике које је Зиновијев добио биле су лоше²¹.

После само три године Лоенгрин је поново постављен на сцену (20. новембра 1930), али је изве-

²⁰ Петар Крстић, „Премијера 'Лоенгрина'", *Правда*, 25. XI 1926, стр. 4; Виктор Новак, „'Лоенгрин' на београдској позорници", *Политика*, 26. XI 1926, стр. 6; Милоје Милојевић, „'Лоенгрин' од Вагнера", *Српски књижевни гласник*, 1926, XVIII, стр. 384-388.

²¹ Милоје Милојевић, „Холанђанин" г. Вушковића", *Политика*, 24. XII 1923, стр. 3.



Владимир Загородњук, сценографска скица за оперу *Холанђанин луталица* (1943) (нереализовано)

ден свега два пута. Режирао је Зденко Книтл, а у насловној улози се у оба извођења појавио Ерик Ендерлајн, познати немачки тенор. Очигледно је избор новог носиоца насловне улоге био неопходан због лоших критика које је добио претходни певач Зиновјев. Критичари су поздравили ово извођење, а једине примедбе су се односиле на извесна скраћивања хорских деоница, као и на неке драматуршке детаље²².

Следећа Вагнерова опера на београдској сцени био је *Танхојзер*, премијерно изведена 16. новембра 1934. Режирао је Ерих Хецел, дириговао је Иван Брезовшек, либрето је превео Милоје Милојевић. Словенац Марио Шименц је певао главну улогу (на немачком), Бахрија Нури-Хаџић је тумачила Елизабету, Милорад Јовановић Хермана, Рудолф Ертл Волфрама. Прво извођење било је планирано за прву половину октобра, али је морало да се одложи због атентата на краља Александра у Марсеју (9. октобра 1934)²³. Овакав обрт догађаја

омогућио је режисеру да организује велики број проба –око 500! Ансамбл је био прилично бројан: 13 солиста, 45 чланова хора, 30 чланова балетског ансамбла, 30 ученика из две приватне балетске школе (Аде Польакове и Маге Магазиновић) и 70 статиста²⁴. Сценографија и костими били су богати и добро осмишљени. Говорило се да је тај први *Танхојзер* у Београду вероватно био најскупља опера до тад постављена у Народном позоришту²⁵. Опера је изведена дванаест пута током прве сезоне, само једном током друге (1935/36), три пута током следеће и последњи пут 21. јануара 1938. Критичари су углавном позитивно реаговали на креативне напоре целог тима, нарочито хвалећи успех сценске режије Хецела упркос неадекватној сцени, као и Шименцов „здрави тенор”²⁶.

Петнаест година након српске премијере *Летићег Холанђанина*, та је опера поново постављена у београдском Народном позоришту, 6. маја 1938. године. Осим диригента (Ивана Брезовшека), цео

²² Милоје Милојевић, „Реприза 'Лоенгрин'а, са г-ђом Роговском-Христић и немачким тенористом г. Ендерлајном у главним улогама”, *Политика*, 22. XI 1930, стр. 6

²³ Види: Рашко Јовановић, „Рихард Вагнер на сцени београдске Опere”, *Вагнеров спис...*, нав. дело, стр. 169..

²⁴ Исто.

²⁵ Милоје Милојевић, „Успела премијера 'Танхајзера'" (sic! Стари правопис), *Политика*, 18. XI 1934, стр. 14.

²⁶ Исто.

тим је био измењен у односу на претходну поставку. Режисер је био Ерих Хецел, хрватски баритон Милан Пихлер певао је улогу Холанђанина, Жарко Цвејић је био Даланд, Љубица Љубичић Сента. Према критикама, извођење је било прилично успешно, иако без посебних пријатних изненађења. Милојевићу се нису допала нека Хецелова решења и имао је мање замерке на интерпретације певача, углавном због непрецизне артикулације²⁷. Са одређеном резервом је коментарисао наступ Јозефа Крипса, диригента бечке Државне опере, 29. новембра 1938, сматрајући да би, уколико београдско Народно позориште планира да га ангажује за сталног диригента (о томе се спекулисало у оперским круговима), било неопходно да га чују како диригује опере различитих стилова, пре свега из словенског репертоара, а не само Вагнерове²⁸.

У годинама које су претходиле Другом светском рату, 1938. и 1940, франкфуртска Опера организовала је извођење Вагнерових музичких драма из тетralогије *Прстен Нивелунга*. Ти значајни догађаји за Београд и српски музички живот уопште, представљали су део немачке политичке и културне офанзиве уочи рата, па избор управо ових дела свакако није био произвољан. Треба додати да су се на турнеји из 1938. године, поред дела Вагнера, нашле још две опере: Моцартова *Фигарова женидба* и Штраусов *Каваљер с ружом*.

Валкире су изведене 17. маја 1938, са Францом Конвичнијем на месту диригента, Албертом Зајбертом у улози Зигмунда, Матијом Мракићем као Хундингом, Жаном Штерном као Вогатном, Хени Трунт као Брунхилдом. Сценску режију је радио Ханс Мајснер, а сценографију Валтер Динце. У главној ложи седели су највиши југословенски званичници, међу њима и премијер државе²⁹. Милоје Милојевић, водећи београдски критичар, врло је позитивно оценио ову поставку, хвалећи сваки њен аспект. С друге стране, Павле Стефановић, други еминентни критичар, истакао је у свом чланку да је таква поставка „културна пропаганда“ „Трећег рајха“, која има за циљ да ублажи ефекте вести које су се

²⁷ Милоје Милојевић, „Премијера опере 'Холанђанин луталица'", *Политика*, 10. V 1938, стр. 10.

²⁸ Милоје Милојевић, „Гост-диригент за пултом у нашој земљи. Г. Крипс диригише 'Холанђанина'", *Политика*, 3. XIII 1938, стр. 16. Заправо, Јозеф Крипс је тог истог месеца изабран за гостујућег диригента у београдској Опери (новембра 1938).

²⁹ Ап., „Последњој претстави франкфуртске Опера присуствовали су: Краљевски намесник г. др. Перовић, Претседник г. др. Стојадиновић са члановима владе", *Време*, 18. V 1938, стр. 8.



Нина Кирсанова и Милош Ристић у балету *Баханал* на музику из *Танхојзера* (1943)

шириле по иностранству о све већем броју случајева тоталитарног притиска на уметничке активности, као и одржавном криминалу против независних уметника у Немачкој³⁰.

Мање од две године касније, франкфуртска Опера се вратила у Београд и извела сва дела из циклуса *Прстен Нивелунга: Рајнско злато* 5. марта 1940, *Валкире* следећег дана, *Зигфрида* 8. марта и *Сумрак богова*

³⁰ Павле Стефановић, „Гостовање франкфуртске Опере у Београду", *Музички гласник*, 6 (јун 1938), стр. 121.



Плакат за оперу *Холанђанин луталица* (1954)

11. марта. Сва извођења је дириговао Франц Конвични, сценску режију је радио Ханс Мајнер, Жан Штерн је интерпретирао улогу Вотана, Алберт Зајберт улоге Зигмунда и Зигфрида, Херберт Хес улогу Албериха, Роза Палош-Хуска је тумачила улогу Брунхилде³¹. Критика је била препуна хва-

³¹ Гостовање Франкфуртске Опера представљало је још једну прилику да југословенска краљевска породица и влада својим присуством демонстрирају добре политичке односе са Немачком. Пошто је одржана по следња представа, управник франкфуртске Опера Мајнер, диригент Конвични и неколико певача појавили су се на сцени са до дљеним југословенским орденима. Управник београдске Опера Матачић је Мајнеру уручио ловоров венац, после чега је доби-

ле. Милоје Милојевић је написао да је цео тим, од диригента до певача мањих улога, показао висок ниво професионализма, изражавајући посебно задовољство интерпретативним достигнућима Жана Штерна, Реса Фишера и Херберта Хесеа у *Рајском злату*³². Милојевић је слично реаговао и на извођења осталих музичких драма, тако да је у својој последњој критици могао извести закључак да је франкфуртска Опера оставила значајног трага након својих тријумфалних извођења³³. И сви остали критичари били су истог мишљења. Ефекти турнеје били су утолико већи што су гости иззвели и Моцартову *Отмицу из сараја* (у добротворне сврхе), а њихов оркестар приредио симфонијски концерт у сали Коларчеве задужбине³⁴.

Што се тиче присуства Вагнерових дела на београдским концертним сценама током две декаде између два светска рата, оно је, у поређењу са периодом пре 1914, добило како на квалитету, тако и на квантитету. Нарочито пре стварања Београдске филхармоније 1923. године повишени су стандарди извођења, те су се и чешће изводили фрагменти Вагнерових музичких драма. Ловро Матачић, хрватски диригент међународне репутације, диригент београдске Опере (1923-32. и 1938-41) и Београдске филхармоније (1938-41), био је поштовалац Вагнера, што се најбоље може илустровати концертним извођењем *Парсифала* 20. јуна 1938. у сали Коларчеве задужбине. Матачић је дириговао филхармонијом и хором *Обилић*, а солисти су били чланови загребачке Опера: Јосип Крижај, Анчица Митровић, Маријан Рус, Марион Влаховић и Паја Грба³⁵. Матачић не само да је на концер-

тник одржао говор који је завршио узвиком „Нека живи југословенска уметност! Нека живи југословенски народ! Нека живи југословенска краљевска кућа!“ Вид.: Ап., „Синоћна претстава франкфуртске Опера, којој су присуствовали и Њ. Кр. Вис. Кнез Павле и Кнегиња Олга, одушевљено је примљена код публике“, *Политика*, 13. III 1940, стр. 9.

³² Милоје Милојевић, „Опера из Франкфурта на Мајни изводи 'Прстен Нibelунга' у Београду. Предвечерје трилогије 'Рајско злато'", *Политика*, 7. III 1940, стр. 12.

³³ Милоје Милојевић, „Последње вече Вагнеровог 'Прстена Нibelунга'. Необично успело гостовање ансамбла франкфуртске Опера“, *Политика*, 13. III 1940, стр. 12.

³⁴ Концерт је одржан 9. марта 1940. Конвични је дириговао Брамсову Другу симфонију, Веберову *Увертиру за Оберона* и *Rapsodiју* младог српског композитора Станојла Рајчића; Ловро Матачић је дириговао Брукнерову Четврту Симфонију.

³⁵ Милојевић је извођење назвао „изванредним догађајем“. Вид. његову критику „Г. Матачић диригује ораторијумским извођењем 'Парсифала'", *Политика*, 22.

тима дириговао Вагнерову музику, већ је такође пратио певаче на њиховим концертима, и чак свирао клавирске транскрипције, попут финала из *Тристана и Изолде и Валкира* (2. мај 1922)³⁶.

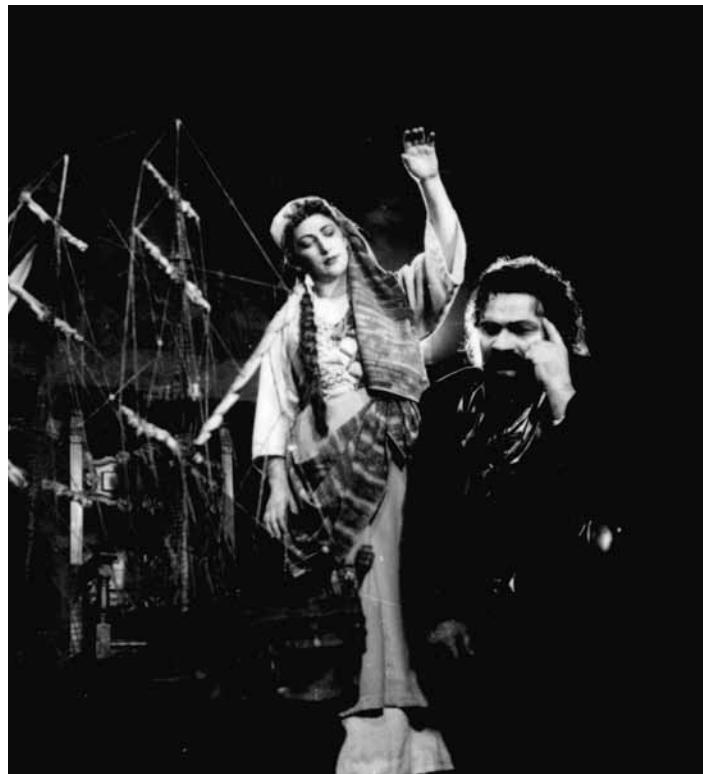
Вагнерова Увертира за *Мајсторе певаче* учинила је снажан утисак на концерту који је у Београду одржала Берлинска филхармонија под диригентском палицом Ернста Кунвалда (19. септембра 1928). Неколико година касније, приликом обележавања 50. годишњице Вагнерове смрти, 1933. године, одржана су три концерта у Коларчевој задужбини. Уводно предавање на концерту од 18. фебруара одржао је Милоје Милојевић, а потом су изведене концертне арије из *Танхојзера* и *Лоенгрина*, као и три песме из циклуса *Wesendonck Lieder*. Иначе, изванредни мецосопран Меланија Бугариновић, интерпретатор ових песама, често је била позивана да гостује у Аустрији и Немачкој. Она је била члан бечке Државне опере (1938-1941), а певала је (два пута) и на фестивалу у Бајројту – улоге Фрике, Брангене, Ортруде и Ерде. Следећи концерт, под насловом „Вагнеров фестивал Београдске филхармоније“ одржан је месец дана касније, 17. марта 1933. Дириговао је Стеван Христић, а солиста је био Марио Шимениц, словеначки тенор. На програму су били : Прелудијум за *Тристана и Изолду*, *Liebestod*, Наградна песма из *Мајстора певача*, Увертира за *Танхојзера*, *Зигфрид-Идила*, Прича о Гралу из *Лоенгрина*, Прича о Риму из *Танхојзера*, као и Кас Валкира. Вече Вагнера приређено је и 9. априла у Југословенском клубу³⁷. Осим Милоја Милојевића, који је већ говорио на претходном концерту, овог пута предавање је држала и позната књижевница Исидора Секулић³⁸. Неколико година касније, 18. јану-

VI 1938, стр. 7.

³⁶ Турлаков, нав. дело, стр. 93.

³⁷ Исто, стр. 156.

³⁸ Исидора Секулић је имала прилике да чује Вагнерове музичке драме у Бајројту и писала је о њима са великим дивљењем. Анализирала је, између остalog, однос између Вагнера и Ни체а. Вид. Стана Ђурић-Клајн, „Музичке теме Исидоре Секулић“, у: *Музички записи*, Вук Карацић, Београд 1986, стр. 77-92.



Зденка Зикова и Јован Глигоријевић у *Холанђанину луталици* (1954)

апа 1939, београдска публика је имала прилике да присуствује још једној вечери посвећеној Вагнеру. Милојевић је и тада држао предавање о композитору, а затим су две изванредне певачице извеле арије из Вагнерових дела. То су биле Зденка Зикова и Меланија Бугариновић, уз клавирску пратњу Алексеја Бутакова³⁹. Овај догађај се свакако може повезати са појачаним немачким присуством – политичким, економским и културним – у Југославији у годинама које су претходиле Другом светском рату, што се односи и на раније гостовање франкфуртске Опере са *Валкирама* (1938), али и на гостовање истог ансамбла које ће тег уследити, са тетралогијом *Прстен Нibelунга* (1940).

Исто се може рећи и за концерт франкфуртске Опере одржан 18. маја 1938. На програму су била

³⁹ Исто, стр. 201.



Ђорђе Ђурђевић и Радмила Бакочевић у *Танхојзеру* (1964)

ремек-дела немачких композитора: Бетовенова увертира *Леонора* бр. 3, Шуманова Симфонија бр. 4, увертира за *Мајсторе певаче*, арија Сенте из *Летећег Холанђанина*, коју је певала Хени Трунт и арија Зигфрида из трећег чина истоимене музичке драме, у извођењу А. Зајберта⁴⁰. Интересантно је да су на последњем концерту одржаном у Београду пре него што је немачка нацистичка авијација бомбардовала Београд 6. априла 1941, изведене и неке Вагнерове арије. Концерт је одржан 25. марта 1941. (тог дана Југославија је потписала Протокол о приступању Тројном пакту); певала је Даница Илић, сопран, док је Београдском филхармонијом дириговао Ловро Матачић.

Током немачке окупације Србије (1941-1944) постојали су планови да се поставком *Летећег Холанђанина* обележи стогодишњица премијере те опере у Дрездену (1843), али они нису остварени⁴¹. Тако се током тог раздобља на сцени београдског Народног позоришта Вагнерова музика могла чути само у једно-

чином балету *Баханалије* на музику из *Танхојзера* (премијера 15. децембра 1943). Кореографију је осмислио Милош Ристић, а дириговао је Рихард Милер-Ламперте, гост из Немачке.

У послератном раздобљу београдска публика је наставила да испољава доста благо интересовање за Вагнерове музичке драме. Интересантно је да је прво дело овог композитора које је после 1945. године изведено на сцени Народног позоришта поново био *Летећи Холанђанин* (5. маја 1954), музичка драма која је, као што смо већ напоменули, била прво Вагнерово остварење изведено у целости у Београду (1923). Иако су извођачи били добри и искусни професионалци⁴², опера је доживела само три извођења. Вероватно у жељи да се побољша оно што се сматрало слабим тачкама, управа Опere је након четири године поново поставила то исто дело (4. децембра 1958), укључујући и неке нове певаче⁴³, али је резултат био још гори: дело је изведено свега два пута. Следећи покушај извођења *Летећег Холанђанина* уследио је након пет година (1. априла 1963), али са подједнако нездовољавајућем успехом, будући да се и ово извођење могло видети само два пута⁴⁴.

⁴² Диригент: Крешимиран Барановић, режија: Јосип Куленцић, Холанђанин: Никола Цвејић, Даланд: Јарко Цвејић, Сента: Марија Подвињец (гашћа из Загреба).

⁴³ Нови Холанђанин био је Јован Глигоријевић, а нова Сента Валерија Хејбалова.

⁴⁴ Представа је добила новог диригента – Борислава Пашћана, а у улоги Даланда наступио је Ђорђе Ђурђевић. Према Душану Сковрану, компетентном критичару, један од проблема ове поставке био је тај што у ор-

⁴⁰ Исто, стр. 197.

⁴¹ Представа је најављена у чланку: Др. Винко Витезица, „Холанђанин луталица“ – поводом стогодишњице првог извођења у Дрездену 1843“, *Српска сцена*, новембар (II, 1943), стр. 11-13.

Следећа Вагнерова опера постављена је наредне године. Био је то *Танхојзер* (26. септембра 1964), а режирао је и дириговао Оскар Данон⁴⁵. Критика је показала разумевање за драстична скраћења у трајању (три сата вместо четири) и хвалила је оркестар и кореографију балета, али је примећено да певање није било истински вагнеријанско⁴⁶. Представа се на репертоару задржала нешто дуже него претходна - приказана је седам пута.

Последња Вагнерова опера постављена у Београду била је *Лоенгрин* (11. октобра 1976). Реакције критике биле су различите: с једне стране, похвале су добила достигнућа сценске режије (Младен Сабљић), дириговања (Оскар Данон), сценографије (Петар Пашић) и неких певача (Милка Стојановић у у洛зи Елзе), али је, с друге стране, критикована интерпретација Звонимира Крнетића у насловној улози⁴⁷. Опера је током те сезоне изведена шест пута и није више извођена.

кестру није било довољно гудача, Валерији Хејбаловој није најбоље одговарала улога Сенте, а диригент је имао потешкоћа да оствари континуирани музички ток. Вид. Душан Сковран, „Хроника музичког живота“, *Звук* 59 (1963), стр. 545.

⁴⁵ У главним улогама били су певачи: Ђорђе Ђурђевић (Херман), Радмила Бакочевић (Елизабета), Драго Старц (Танхојзер), Ђурђевка Чакаревић (Венера), Станоје Јанковић (Волфрам од Ешенбаха).

⁴⁶ Стана Ђурић-Клајн, „Премијера у београдској Опери. Смелост и уметничка вера“, *Политика*, 29. IX 1964, стр. 12.

⁴⁷ Михаило Вукдраговић, „Репрезентативно. Премијера „Лоенгрина“ у београдској Опери“, *Политика Експрес*, 13. X 1976, стр. 20.



Лоенгрин (1976)

Београдска оперска публика имала је прилике да види још два Вагнерова дела, оба у представама Опere Хрватског народног казалишта: *Летећег Холанђанина* (15. октобра 1975)⁴⁸ и *Валкире* (14. октобра 1989)⁴⁹. Реакције критике биле су врло позитивне.

Иако је и пре 1918. године у српској штампи било интересантних чланака о стваралаштву Рихарда Вагнера и његовим естетичким идејама⁵⁰, целокупан Вагнеров опус тек је у периоду између два светска рата почeo да на себе скреће значајнију пажњу српске јавности. Будући да у то време није било много музиколога и публициста, ни чланци о великом немачком композитору.

⁴⁸ Диригент: Јован Шајновић, режија: Федерик Мирдита, Холанђанин: Томислав Нералић, Даланд: Фрањо Петрушанец, Сента: Мила Киричић

⁴⁹ Диригент: Миро Беламић, режија: Ханс Петер Леман, Зигмунд: Стојан Стојанов, Хундинг: Јуриј Зиновенко, Вотан: Невен Беламић, Зиглинда: Иванка Бојкова

⁵⁰ Од посебног значаја је чланак Антонија Ђурђевића-Вовеса о Вагнеровој реформи вокалног стила: „Стара и нова школа певања“, *Српски књижевни гласник*, књ. X, бр. 6 (1923), стр. 459-461. Вид. више у: Александар Васић, „Рецепција европске музике у музичкој критици Српског књижевног гласника (1901-1941)“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. XXXIV/2, Филолошки факултет Београд 2005, стр. 213-224.

зитору нису били нарочито бројни. Међу најзначајније музичке писце тог времена који су писали о Вагнеру убрајају се Милоје Милојевић, Петар Коњовић и Војислав Вучковић. За проучавање су нарочито драгоценi Коњовићеви написи, будући да нам дају вредан увид не само у његове естетичке погледе на Вагнерово стваралаштво (по први пут их излаже након повратка са студија у Прагу 1906⁵¹), већ и у његове сопствене дилеме као композитора. Те аспекте је детаљно проучила Катарина Томашевић, посебно еволуцију Коњовићевог схватања Вагнера и његовог убеђења да композитори који нису немачког порекла, укључујући Дебисија, морају да се супротставе притиску Вагнерове музике и идеја, не би ли пронашли свој лични стваралачки глас⁵².

После 1945. године објављено је веома мало текстова о Вагнеру, углавном поводом обележавања неких јубилеја. Па ипак, прва деценија нашег века била је прилично плодна: објављене су две књиге са исцрпном обрадом тема из области Вагнерове идеологије и конструкције „праве“ реалности у његовим музичким драмама⁵³, а појавио се и први превод на српски језик Вагнеровог дела *Opera i drama*⁵⁴. Преведени су и његови списи *O dirigovanju*⁵⁵ и *Уметност и револуција*⁵⁶; у Новом Саду је одржа-

на конференција о Вагнеру⁵⁷ и објављен је зборник радова са тог скупа⁵⁸.

Рецепција Вагнерових дела и идеја у Србији, чији је сажет преглед изложен у овом тексту, може се сматрати сасвим малим сегментом свеукупног процеса модернизације српске културе и њеног укључивања у шире европске развојне токове. Ова мала прича потврђује да су за презентацију (велике) уметности потребни адекватни и обично тешко оствариви и скupи предуслови; потребно је и време неометано ратним и другим страдањима, не би ли уметност имала прилике да буде важна, као што заслужује, схваћена и прихваћена; ако се ти услови обезбеде, премошћују се удаљености између култура, често географски близких, а заправо вековима раздвојених разним неповољним историјским до-гађањима. Са само неколико изузетака, у Србији су Вагнерове музичке драме извођене без неког већег успеха, што би се могло приписати не само чињеници да ниво извођења није био довољно висок – није било много заиста вагнеријанских певача, између остalog – већ и због карактера самих дела, која су била мање привлачна нашој публици од опера италијанског и француског репертоара (Вердија, Пучинија, Маснеа). Међутим, као и свуда у свету, и у Србији је било и има љубитеља музике који цене, чак обожавају Вагнерову музику и поклонички одлазе на фестивал у Бајројт кад код су у прилици. Наравно, тешко је предвидети када ће и да ли ће Вагнерова музика задобити поштовање и наклоност шире публике код нас. У сваком случају, да би се то догодило, неопходно би било да се стекну услови које смо раније изложили.

⁵¹ Петар Коњовић, „Рихард Вагнер и модерна уметност“, *Нова искра*, VIII, бр. 9 (1906), стр. 275-277; бр. 10, стр. 396-398; стр. 11-12, стр. 351-359.

⁵² Катарина Томашевић, нав. дело, стр. 119-135.

⁵³ Dragana Jeremić-Molnar i Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera. „Prsten Nibelunga“ i „Parsifal“*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 2004; Dragana Jeremić-Molnar, *Rihard Wagner: konstruktor „istinske“ realnosti. Projekat regeneracije kroz Bajrojtske svečanosti*, Fabrika knjiga, Beograd 2007.

⁵⁴ Rihard Wagner, *Opera i drama*, prevod sa немачког Olivera Durbaba, Madlenianum, Beograd 2003.

⁵⁵ Rihard Wagner, *O dirigovanju*, preveo Dragoslav Ilić, Studio Lirica, Beograd, 2005.

⁵⁶ Grupa autora, *Uvod u Vagnera – Umetnost i revolucija*, preveo Dragoslav Ilić, Studio Lirica, Beograd, 2010.

⁵⁷ Одељење за извођачке уметности најстарије српске културне институције – Матице српске – организовало је децембра у Новом Саду 2004. научни скуп под називом Вагнеров спис „Опера и драма“ данас, а представљени радови нису разматрали само то конкретно композиторово дело, већ и многе аспекте његових уметничких и вануметничких активности, укључујући проблеме сценских поставки његових дела, његов антисемитизам и утицај на српске композиторе.

⁵⁸ Вагнеров спис „Опера и драма“ данас, нав. дело.

THE RECEPTION OF RICHARD WAGNER'S WORKS IN SERBIA

Melita Milin

An elementary knowledge of 19th-century European political and cultural history suffices to provide a clue to understanding the enormous gap separating German and other central European developments from those in neighbouring Serbia and the Balkans as a whole. It is still, however, difficult to imagine how backward the territories south and south-east of the Habsburg empire were at the time, and how much effort and enthusiasm was needed for the peoples newly liberated from the almost five-century-long Ottoman rule to build their new states according to European standards. When Richard Wagner's was taking his first steps as opera composer, Serbia had just acquired autonomous status within the Ottoman empire (1830), and was beginning to lay the foundations for a modern state. Progress in overall developments was achieved relatively quickly, largely thanks to the sizeable well-organized Serbian population in Austria-Hungary which helped the small national state in different ways.

By 1878, when Serbia's full independence was internationally recognized, Wagner's reputation as a musical genius was firmly established throughout Europe. Young Serbs who studied music at German and Austro-Hungarian conservatories at the time were of course very interested to see Wagner's music dramas

on stage, and to form their own opinions on them. Stevan Stojanović Mokranjac (1856-1914), who was one of them, studied in Munich (1879-1883)¹ and later became the most prominent and influential Serbian composer of his time. It was his great wish to attend the premiere of *Parsifal* in Bayreuth, but whether he was actually there cannot be confirmed with certainty. Mokranjac's letter to the Serbian Minister of Education and Church Affairs, in which he asks for financial support for his trip to Bayreuth is dated 27 July 1882, whereas the premiere of the music drama took place a month earlier, on 26 June². In his letter he explains

¹ Mokranjac continued his studies in Rome (1984), finishing them in Leipzig (1885-87).

² This episode from Mokranjac's life was mentioned for the first time by Kosta P. Manojlović in his article *Stevan Mokranjac o Vagneru i Parsifalu* [Stevan Mokranjac on Wagner and Parsifal], in: *Zvuk* 4 (February 1933), pp. 132-136. It was commented on later by Stana Đurić-Klajn in her book *Mladi dani Stevana Mokranja* [The youth of Stevan Mokranjac], Negotin 1981, pp. 29-32, and by Katarina Tomašević in her article *Petar Konjović: Pro et contra Wagner. Prilog poučavanju istorije nacionalne muzičke drame* [Petar Konjović - Pro et Contra Wagner: A Contribution to the Study of the History of National Music Drama], in: *Vagnerov spis "Opera i drama" danas* [Contemporary views on Wagner's *Opera and Drama*], ed. by Sonja Marinković, Zoran T. Jovanović and Vesna Mikić, Novi Sad 2006, pp. 121-122.

at length the importance of getting to know the latest work of the great master: „...He [Wagner] works with leitmotivs in an ingenious way indeed. He uses modulation in most original ways, contrary to actual rules (...) His ways of making harmony (...) would have been considered schismatical several decades ago. To sum up: he is an inventor of music techniques, one of the few in music history...”³. Mokranjac's plea was accepted and he received the money on 12 August, so that one could assume that he was able to attend some of the repeat performances later that month. There is, however, no reliable documentation of this, so for instance no report by Mokranjac about the performance has been preserved in the state archives, and he himself never referred to that event later in his life. It may seem strange, even bizarre that Mokranjac, the younger contemporary of Wagner, was to compose almost exclusively vocal *a cappella* music (choral suites based on folk motifs and orthodox church music) during his career as composer, but back in Serbia after his studies abroad, he had to adjust his creative aspirations to modest local circumstances, to young music institutions which were still unable to perform more demanding works, and also to audiences which needed more time to become appreciative of most modern musical trends and achievements. In this article three aspects of the reception of Richard Wagner's ideas and music in Serbia will be observed: influence on Serbian composers, presence of his works on Serbian stages, and musicological approaches towards Wagner as composer and ideologist.

The first Serbian composer to be strongly moved by Wagner's music and ideas was Milenko Paunović (1889–1914) who studied music in Max Reger's class at the Leipzig Conservatory (1909–11). His life was too short to realise his major plans, but he nevertheless left an interesting opus in which two music dramas stand out: *Divina Tragoedia* (1912) and *Čengić-aga* (1923). Both works were based on his own dramas. His Wagnerian inspiration is visible on the levels of libretto, music and overall dramatic conception. In *Divina Tragoedia* Paunović gives his own, essentially blasphemous inter-

pretation of the resurrection of Jesus Christ⁴. The work is based on the evangelic texts, but the main event on which Christian faith is based, the wonder of Christ's resurrection, is presented in his music drama as falsified, while Mary Magdalene appears as the main perpetrator in the stealing of Christ's body from the tomb. That blasphemy is aimed at introducing the motive of Mary's love for Christ and her strong determination to continue and spread His teaching, even at the price of sinning (lying and stealing). Paunović sees her as a symbolic figure of devotional love, on whom sense and hope for humanity could be built. Her sins are in a way redeemed by her love, on which prospects of truly humanised life are laid. According to Milanović, *Divina Tragoedia* displays some common features with Wagner's *Parsifal*, mainly in relation to the Christian theme and the overcoming of Schopenhauerian pessimism through the promotion of humane values⁵. The character of Mary Magdalene could be also considered as related to that of Kundry. As a music drama, the work is obviously influenced by Wagner's main principles: it has neither choirs nor ensembles, contains only monologues and dialogues, the structure is leitmotivic, and the harmonic language is close to that used by Wagner in his operas prior to the reform. Although those characteristics are no indicators of an especially innovative approach, in the history of Serbian music they are regarded as advanced in the context of dominant Romantic ideology of national musical expression. *Divina Tragoedia* has never been staged.

⁴ Milenko Paunović's whole output, both musical and literary, has been researched thoroughly by Biljana Milanović. Here are some of her writings on that theme: *Uloga Vagnerovih ideja u muzičkim dramama Milenka Paunovića* [The Role of Wagner's Ideas in Milenko Paunović's Music Dramas], in: Nadežda Mosusova (ed.), *Srpska muzička scena* [Serbian music scene], Beograd 1995, pp. 173–181; *Osobenosti dramskog i muzičko-dramskog stvaralaštva Milenka Paunovića* [Main Characteristics of Milenko Paunović's Dramas and Music Dramas], *Mokranjac* 4 (2002), pp. 22–28; *Umetnost Milenka Paunovića od identifikacije sa Vagnerovim dostignućima do sopstvenog stvaralačkog izraza* [The Art of Milenko Paunović, from Identification with Wagner's Achievements to Personal Creative Expression], in: *Vagnerov spis* ..., op. cit., pp. 137–146.

³ Quoted according to: Manojlović, op. cit., p. 135.

⁵ See: Milanović, *Uloga Vagnerovih ideja...*, op. cit., p. 175.

Paunović's second music drama *Čengić-Aga*, settled in Ottoman Balkans, has been left with unfinished orchestration. Beside the title figure – the brutal Turkish/Muslim Aga (master, landowner), the main character is his slave Andelija, a Serbian girl. The driving force of the drama are the conflicts between their feeling of love for one another (the aga showing his tender side) and the dark past, the aga having killed Andelija's brothers and blinded her father. The tragic fate of the couple (they are both killed by a young Serb who is in love with Andelija) could be compared with Tristan and Isoldas's⁶. Like in Paunović's earlier music drama, there are no choirs, but there is a genre-scene – the harem dance – which is integrated into the action. The use of leitmotives is elaborate and the role of orchestra considerable and effective. A new element introduced in *Čengić-Aga* is folklore which may provoke a debate on the compatibility of combining Wagnerian ideas and folk motifs. Paunović's approach to the latter is however delicate and discreet, limited to characterisation of local colour (Turkish and Serbian environments), so that they do not affect the overall consistency.

The whole oeuvre of Paunović, especially his music dramas, are regarded today as important contributions to Serbian music, although on the international scale it probably belongs to the average standard of post-Wagnerian musical thinking. Not only was he the first Serbian composer to apply Wagner's principles in his music, but he also belonged to only three or four composers who did the same with some consistency. His Serbian contemporaries were more inclined to developing further the concepts of national music drama of Mussorgskian and Janáčekian types (Petar Konjović, Svetomir Nastasijević) or veristic ones (Stevan Hristić). It is possible, however, to notice a marked Wagnerian inspiration in Nastasijević's music drama *Međulužje Treasure* [Međuluško blago] (1927) which is set in medieval Serbia. The author of the libretto was the composer's brother, the outstanding poet Momčilo Nastasijević, who constructed the plot on the motifs

of stolen treasure, unknown origins, and incest⁷. The music of the work itself does not evoke a Wagnerian sound atmosphere since the composer had a strong inclination to diatonic harmonies with occasional modal colouring.

The music drama *Blaženka's Oath* [Blaženkina zakletva] (1934) by Petar Stojanović, a composer born in Budapest who studied at the Vienna Conservatory, also deserves to be mentioned here. Although his early career in Vienna was successful, he decided to move to Belgrade in 1925 (when he was 48). *Blaženka's Oath*, based on a libretto by the Croatian writer Mirko Jelušić, a highly romantic work whose plot takes place on medieval Croatian court, is composed according to the principles of Wagnerian music dramas⁸.

Turning to the next issue – the history of the presence of Richard Wagner's music dramas on Serbian opera stages – it should be stated from the very start that it was rather modest, especially when compared to Italian operas. Almost all operas performed in Belgrade before World War I were by Italian and French composers, and the only German opera on the repertoire was Karl Maria von Weber's *Der Freischütz* (first performed on 26 February 1914). It is important to bear in mind that the first building in which operas were performed in Serbia was the (still existing) National Theatre in Belgrade, erected in 1868. It is worth noting that there was also a private opera company, Žarko Savić's *Opera on the Boulevard*, active from 1909 to 1911⁹. It is understandable that until World War I there were not enough trained musicians and singers, and consequently no performances of more demanding operas on those stages. Before we focus on the re-

⁷ Cf. Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji* [Composers in Serbia], Beograd 1969, p. 343.

⁸ Ibid., pp. 522-23.

⁹ Žarko Savić (Zemun, 1861 – Chicago, 1930) was primarily an opera singer, and a very good one. He was a member of opera houses in Berlin (Karltheater), Lübeck, Dresden, Freiburg, Baden, Düsseldorf (1897), Stuttgart (1898), Riga (1901), Hamburg (1908) and Belgrade (1908). His repertoire was very wide and included roles in Wagner's music dramas.

⁶ Milanović, Ibid., p. 176

ception of Wagner's works in Belgrade (Serbia)¹⁰, we shall turn to its „pre-history“, namely the performances of fragments from Wagner's operas, arranged mainly for piano or voice and piano.

Wagner's music was heard in Belgrade probably for the first time at a concert prepared for the celebration of Palm Sunday in the National Theatre, on 7 April 1873. Besides Vaclav Horejšek, who conducted the orchestra of that Theatre, contemporary reviews mentioned P. Papo-Kostopoulo, a pupil of the Belgrade Gymnasium, who sang *Vernost sam vod* [Treulich geführt] from *Lohengrin*. One review stated that the text was translated by Jovan Đorđević (thus we learn that it was not sung in German) and that the choir was also part of that performance¹¹. The other pieces on the program were the Overture to Weber's *Der Freischütz*, a Trio by Mendelssohn, and some unnamed pieces too. The next mention in the press – after 7 years! – also related to *Lohengrin*. In the program of a concert given by the well-known Serbian pianist Jovanka Stojković (a student of Franz Liszt) in Belgrade on 12 April 1880, among other pieces was Liszt's arrangement of fragments from that opera¹². In the following years fragments from Wagner's works could be heard at a more frequent pace. The German singer (also composer and pianist) Philippine von Edelsberg, who had sung the role of Ortrud at the La Scala premiere of *Lohengrin* in 1873, and was announced as „prima donna assoluta di Scala“, gave a concert with orchestral accompaniment in Belgrade on 28 April 1882. On the program was an aria of Elisabeth from *Tannhäuser*, which she sang in French¹³. A document has also been preserved about the performance of a choir from Wagner's *Tannhäuser* (together with a fragment from Verdi's *Masked Ball*) in *Deborah*, a theatrical piece with music by the Austrian dramatist and librettist Solomon Hermann Mosenthal

¹⁰ Belgrade is in fact the only Serbian city in which Wagner's operas were staged.

¹¹ Slobodan Turlakov, *Letopis muzičkog života u Beogradu, 1840-1941* [Chronicles of Musical Life in Belgrade], Beograd 1994, p.15.

¹² Ibid., p. 17.

¹³ Ibid., pp. 18-19.

(premiered on 9 October 1882)¹⁴. The orchestra of the National Theatre was also engaged for the play *The Old Corporal* by Adolphe d'Ennery and Philippe Dumanoir (premiered on 16 January 1883), in which the Overture from *Tannhäuser* and a Cavatina from Verdi's *Don Carlos* were performed¹⁵. The same popular piece from Wagner's opera was performed on the stage of the Belgrade National Theatre during the 5-act play *Christophor Columbo* (1883)¹⁶.

After World War I and the foundation of the Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes (1918), later renamed Yugoslavia, things changed for the better and soon an opera by Richard Wagner was staged in the Belgrade National Theatre. It was *The Flying Dutchman*, whose premiere was presented on 6 November 1923. The participation of Russian artists who had arrived as emigrants fleeing the revolution was of essential importance. The main role was sung by one of them, Georgi Yurenev, and the director and scenographer were also Russians: Theophan Pavlovsky and Vladimir Zagorodnyuk. The opera did not stay long on the repertoire: it was performed 9 times during the first season (1923/24), and 4 times during the next. The critics warmly approved this first performance of an opera by Wagner in Belgrade. It was remarked that this was „surprising news“, considering that the directorate of the Opera was usually preoccupied with commercial results, which could not be expected from that work¹⁷. The choice of that particular opera was approved as appropriate, regarding its style which was more traditional than Wagner's later works¹⁸. According to the critics, Georgi Yurenev was „impressive“ in the title role, Svetozar Pisarević „carefully stylised“ his interpretation of Daland, whereas Jelisaveta Popova

¹⁴ Ibid., p. 19.

¹⁵ Ibid., p. 19.

¹⁶ Ibid., p. 20.

¹⁷ Miloje Milojević, *Vagner: Holandanin latalica* [Wagner: *The Flying Dutchman*], in: *Srpski književni glasnik*, vol. X, no. 6, 16. XI 1923, p. 459.

¹⁸ Ibid.

as Senta seems to have been too sentimental in a conventional operatic way, not enough Wagnerian¹⁹. Although the performance was praised as an important artistic event, and the contribution of Ivan Brezovšek as conductor acknowledged, the work of director Pavlovski was sharply criticized for its „anti-Wagnerian” approach²⁰.

Lohengrin was performed for the first time in Belgrade on 24 June 1926. The stage director was the well-known theatre director Branko Gavella, the scenographer Vladimir Zagorodnyuk, and the translator of the libretto Petar Konjović. Again, the title role was sung by a Russian singer, Lav Zinoviev, the role of Elsa by Ksenija Rogovska (also a Russian émigrée) and Ortrud by Eugenia Valiani. The conductor was Ivan Brezovšek, a reliable Wagnerian. There were only 3 performances during the first season and 8 during the next. Guests were Gustav Horian as Lohengrin (from Poland), Milena Šug as Ortrud (Zagreb), Zdenka Zikova as Elsa (Zagreb) and Rudolf Bukšeg as Friedrich (Osijek). The press reviews were very positive as to the work done by the director and the conductor, but they criticized the singers' declamatory style which was too „stiff” and unclearly articulated, which applied also, unhappily, to Lav Zinoviev, who sang the main role and was criticised by all reviewers²¹.

After only three years *Lohengrin* was staged anew (20 November 1930) but had only 2 performances. The director was Zdenko Knittl and in the title role on both performances appeared Erik Enderlein, a well-known German tenor. This new interpreter of the main role was obviously chosen because of Zinoviev's poor reviews. The critics applauded the performance, only re-

¹⁹ Miloje Milojević, „Holandanin“ od Vagnera. Premiera u Narodnom Pozorištu 6.XI 923 [Wagner's „Dutchman“. Premiere at the National Theatre 5. XI 1923], in: *Politika*, 7.XI 1923, pp. 4-5.

²⁰ Miloje Milojević, „Holandanin g. Vuškovića“ [Mr. Vušković's Dutchman], in: *Politika*, 24.XII 1923, p.3.

²¹ Petar Krstić, *Premijera „Loengrina“* [Premiere of *Loehengrin*], in: *Pravda*, 25. VI 1926, p. 4; Viktor Novak, „Loengrin“ na beogradskoj pozornici [Lohengrin on the Belgrade Stage], in: *Politika*, 26.VI 1926, p. 6; Miloje Milojević, „Loengrin“ od Vagnera [Lohengrin by Wagner], in: *Srpski književni glasnik*, 1926, XVIII, pp. 384-388.

marking on the shortening of certain choral parts and some dramaturgical details²².

The next opera by Wagner on the Belgrade stage was *Tannhäuser*, premiered on 16 November 1934. The stage director was Erih Hecel, the conductor Ivan Brezovšek, and the translator of the libretto Miloje Milojević. The Slovene Mario Šimenc sang the title role (in German), Bahrija Nuri-Hadžić the role of Elisabeth, Milorad Jovanović the role of Hermann, and Rudolf Ertl that of Wolfram. The first performance was planned for the first half of October, but had to be delayed because of the assassination of King Alexander in Marseille (9 October 1934)²³. This turn of events made it possible for the director to organize a great number of rehearsals – around 500! The ensemble was numerous: 13 soloists, 45 choir members, 30 members of the corps de ballet, 30 pupils of two private ballet schools (Ada Polyakova's and Maga Magazinović's), and 70 supernumeraries!²⁴ The scenography and costumes were rich and well designed. It has been claimed that that first *Tannhäuser* in Belgrade was probably the most expensive opera produced until then in the National Theatre²⁵. The opera was performed 12 times during the first season, only once during the second (1935/36), 3 times during the next and for the last time on 21 January 1938. Most critics reacted positively to the creative efforts of the whole team, praising especially the stage director Hecel for his successful work, in spite of the inadequacy of the stage, and Šimenc's „healthy tenor"²⁶.

Fifteen years after the Serbian premiere of *The Fly-*

²² Miloje Milojević, *Repriza „Loengrina“, sa g-đom Rogovskom-Hristić i nemačkim tenoristom g. Enderlajnom u glavnim ulogama* [Reprise of *Lohengrin*, with Mrs. Rogovska-Hristić and the German Tenor Mr. Enderlein in the main roles], in: *Politika*, 22. XI 1930, p. 6

²³ See: Raško Jovanović, *Rihard Wagner na sceni beogradske Opere* [Richard Wagner on the Stage of the Belgrade Opera], in: *Vagnerov spis...*, op. cit., p. 169.

²⁴ Ibid.

²⁵ Miloje Milojević, *Uspela premiera „Tanhajzera“* (sic! Old orthography) [Successful Premiere of *Tannhäuser*], in: *Politika*, 18. XI 1934, p. 14.

²⁶ Ibid.

ing Dutchman, that opera was staged again in the Belgrade National Theatre (premiere 6 May 1938). Except for the conductor (Ivan Brezovšek), the whole team was different compared to the earlier performance. The stage director was Erih Hecel, the Croatian baritone Milan Pihler sang the role of the Dutchman, Žarko Cvejić was Daland, Ljubica Ljubičić was Senta. According to the critics, the performances were reasonably good, although without special achievement. Milojević was not happy with some of Hecel's solutions and had some minor remarks concerning the singers, mainly because of their unclear articulation²⁷. He commented on the appearance of Josef Krips, conductor of the Viennese Staatsoper, on 29 November 1938, with certain reserve, expressing his opinion that if the Belgrade National Theatre was planning to engage him to be its regular conductor (there were some speculations about that in the operatic milieu), it would be necessary to hear him conducting operas of different styles than Wagner's, mainly those of the Slavonic repertoire.²⁸

In the years preceding World War II the Frankfurt Opera gave performances of Wagner's music dramas from the Nibelung Tetralogy. Those important events in Belgrade and Serbian musical life were part of the German political and cultural offensive in the wake of the war and the choice of those particular works was certainly not arbitrary. It should be added, however, that on their 1938 tour, beside a work by Wagner, two other operas were given: Mozart's *Marriage of Figaro* and Strauss' *Der Rosenkavalier*.

The Valkyrie was performed on 17 May 1938, with Franz Konwitschny as conductor, Albert Seibert as Siegmund, Matija Mrakić as Hunding, Jean Stern as Wotan, Henny Trundt as Brünhilde. The stage director was Hans Meissner, and the scenographer Walther

²⁷ Miloje Milojević, *Premijera opere „Holandanin latalica“* [Premiere of *The Flying Dutchman*], in: *Politika*, 10. V 1938, p. 10.

²⁸ Miloje Milojević, *Gost-dirigent za pultom u našoj zemlji. G. Krips diriguje „Holandanina“* [Guest-Conductor at the Music Stand in Our Country. Mr. Krips conducts *The Dutchman*], in: *Politika*, 3.XII 1938, p. 16. As a matter of fact, Josef Krips was elected to be guest-conductor of the Belgrade Opera in that very month (November 1938).

Dünze. In the main theatre box sat the highest Yugoslav officials, among them the prime minister.²⁹ Miloje Milojević, the leading Belgrade critic, was enthusiastic about the performance, praising all its aspects. On the other hand, Pavle Stefanović, another eminent critic, stressed in his article that that performance was „cultural propaganda“ from the Third Reich, aimed at mitigating the effects of news spreading abroad about the growing number of cases of totalitarian pressure upon artistic activities and of state crimes against independent artists in Germany³⁰.

Less than two years later the Frankfurt Opera returned to Belgrade and performed *The Ring of the Nibelung: The Rhein Gold* on 5 March 1940, *The Valkyrie* the next day, *Siegfried* on 8 March, and *Twilight of the Gods* on 11 March. The conductor of all those performances was Franz Konwitschny, stage director was Hans Meissner, Jean Stern sang the role of Wotan, Albert Seibert sang Siegmund and Siegfried, Herbert Hess sang Alberich, Rosa Palosch-Huska sang Brünhilde³¹. Press reviews were full of praise. Miloje Milojević wrote that the whole team, from the conductor to the singers of

²⁹ An., *Poslednjoj pretstavi Frankfurtske opere prisustvovali su: Kraljevski Namesnik g.dr. Perović, Pretsednik g.dr. Stojadinović sa članovima vlade* [At the Last Performance of the Frankfurt Opera Present Were King's Regent Mr. Dr. Perović, Prime Minister Mr. Dr. Stojadinović and Members of the Government], in: *Vreme*, 18. V 1938.

³⁰ Pavle Stefanović, *Gostovanje Frankfurtske opere u Beogradu* [Tour of the Frankfurt Opera in Belgrade], in: *Muzički glasnik*, 6 (June 1938), p. 121.

³¹ The performances of the Frankfurt Opera were again an occasion for the Yugoslav Royal family and the Government to demonstrate good political relations with Germany by attending them. After the last performance the Director of the Frankfurt Opera Meissner, the conductor Konwitschny and several singers appeared on the stage with Yugoslav decorations they had been given. The director of the Belgrade Opera L. Matačić offered a laurel wreath to Meissner who gave a speech which he finished exclaiming "Long live Yugoslav art! Long live the Yugoslav people! Long live the Yugoslav Royal House!" See: An., *Sinoćna pretstava Frankfurtske opere, kojoj su prisustvovali i Nj. Kr. Vis. Knez Pavle i Kneginja Olga, oduševljeno je primljena kod publike* [Last Evening's Performance of the Frankfurt Opera, Attended by His Royal Highnesses Prince Paul and Princess Olga, Enthusiastically Applauded by the Public], in: *Politika*, 13. III 1940, p. 9.

smaller roles, displayed high levels of professionalism, expressing his special enjoyment of the performing skills of Jean Stern, Res Fischer and Herbert Hesse in *The Rhein Gold*³². The reactions of that critic were similar after each of the following music dramas, so that in his last review he could conclude that the Frankfurt Opera had left an important imprint after its triumphal performances³³. All the other reviewers were of the same opinion. The effects were all the greater when the guests also performed Mozart's *Abduction from the Seraglio* (charity performance) and their orchestra gave a symphonic concert in Kolarac Hall³⁴.

Regarding Wagner's works on Belgrade concert stages in the two decades between the world wars, they grew in quantity and quality when compared to pre-1914 times. Especially after the creation of the Belgrade Philharmonic Orchestra in 1923 the standards of performing became higher and fragments from Wagner's music dramas were more often performed. Lovro Matačić, a Croatian conductor with an international reputation, conductor of the Belgrade Opera (1923-32 and 1938-41), also of the Belgrade Philharmonic Orchestra (1938-41), was an admirer of Wagner, best exemplified by his concert performance of *Parsifal* in Kolarac Hall on 20 June 1938. He conducted the Belgrade Philharmonic Orchestra and the *Obilić Choir*, whereas the soloists were from the Zagreb Opera: Josip Križaj, Ančica Mitrović, Marijan Rus, Marion Vlahović

and Paja Grba.³⁵ Matačić not only conducted Wagner's music at concerts, but also accompanied singers at their concerts, even playing piano transcriptions, such as those of the finale from *Tristan and Isolde* and *The Valkyrie* (2 May 1922)³⁶.

Wagner's Overture to *The Mastersingers* produced a powerful effect at a concert in Belgrade given by the Berlin Philharmonic Orchestra conducted by Ernst Kunwald (19 September 1928). On the occasion of the 50th anniversary of Wagner's death, three concerts were given in 1933 (in Kolarac Hall). On 18 February the concert opened with a lecture given by Miloje Milojević, which was followed by performances of arias from *Tannhäuser* and *Lohengrin*, and three of the *Wesendonck Lieder*. Melanija Bugarinović, mezzo-soprano, who sang the song cycle, was a magnificent interpreter, often invited to sing in Austria and Germany. She was a member of the Staatsoper in Vienna (1938-1941) and also sang the roles of Fricke, Brangäne, Ortrud and Erde twice at the Bayreuth Festival. The next concert, titled „Wagner Festival of the Belgrade Philharmonic Orchestra“, took place only a month later, on 17 March 1933. Stevan Hristić was conductor and the soloist was Mario Šimenc, the Slovenian tenor. The pieces on the program were: *Prelude to Tristan and Isolde* and *Love-Death, Prize Song from The Mastersingers*, *Tannhäuser Overture*, *Siegfried Idyl*, *The Graal Narrative from Lohengrin*, *The Rome Narrative from Tannhäuser* and the *Ride of the Valkyries*. A Wagner evening was organized also on 9 April at the Yugoslav club³⁷. Beside Miloje Milojević, who had already spoken on the earlier occasion, a lecture was given also by Isidora Sekulić, the well known writer³⁸. Several years later, on

³² Miloje Milojević, *Opera iz Frankfurta na Majni izvodi „Prsten Nibelunga“ u Beogradu. Predvečerje trilogije „Rajnsko zlato“* [The Opera from Frankfurt Upon Main Performs *The Nibelung Ring* in Belgrade. The Introductory Evening to the Trilogy. *The Rhein Gold*], in: *Politika*, 7. III 1940, p. 12.

³³ Miloje Milojević, *Poslednje veče Vagnerovog „Prstena Nibelunga“. Neobično uspelo gostovanje ansambla Frankfurtske Opere* [The Last Evening of Wagner's *The Nibelung Ring* in Belgrade. An Extraordinarily Successful Tour of the Ensemble of the Frankfurt Opera], in: *Politika*, 13. III 1940, p. 12.

³⁴ The concert took place on 9 March 1940. Konwitschny conducted Brahms' II Symphony, Weber's Overture for *Oberon*, and *The Rhapsody* by a young Serbian composer Stanojlo Rajičić; Lovro Matačić conducted Bruckner's IV Symphony.

³⁵ The performance was hailed as an „outstanding event“ by M. Milojević in his review *G. Matačić diriguje oratorijumskim izvođenjem „Parsifala“* [Mr. Matačić Conducts the Concert Performance of *Parsifal*], in: *Politika*, 22 VI 1938, p.7.

³⁶ Turlakov, op. cit., p. 93.

³⁷ Ibid., p. 156.

³⁸ Isidora Sekulić had the opportunity to hear Wagner's music dramas in Bayreuth and wrote about them with great admiration. In her writings she analyzed, among other topics, the relation

18 January 1939, another Wagner evening was prepared for the Belgrade public. Milojević delivered again a lecture on the composer, which was followed by the performances of two outstanding singers who sang arias from the master's works. Those were Zdenka Zikova and Melania Bugarinović, and they were accompanied by Aleksej Butakov at the piano³⁹.

That event was certainly linked with the increased German presence – political, economic and cultural, in Yugoslavia in the years preceding World War II, as was the case with the earlier mentioned guest performances of the Frankfurt Opera with *The Valkyrie* in 1938 and *The Ring of the Nibelung* tetralogy in 1940. The same applies to the concert given by the orchestra of the Frankfurt Opera, conducted by Franz Konwitschny on 18 May 1938. The program consisted of masterpieces composed by German composers: Beethoven's Overture *Leonora* no. 3, Schumann's *Symphonie* no. 4, the Overture to *The Mastersingers*, Senta's aria from *The Flying Dutchman*, sung by Henny Trundt and Siegfried's aria from the 3rd act of the music drama, sung by A. Seibert⁴⁰. It is interesting to note that some arias by Wagner were sung at the very last concert given in Belgrade before Germany attacked Yugoslavia by bombing Belgrade on 6 April 1941. The concert took place on 25 March 1941 (on that day Yugoslavia signed the "Friendship treaty" with the Axis powers, provoking a huge crisis and a coup in the following days); the singer was Danica Ilić, soprano, and Lovro Matačić conducted the Belgrade Philharmonic Orchestra.

During the German occupation of Serbia (1941–1944) there were plans to stage *The Flying Dutchman* to mark the 100th anniversary of the opera's premiere in Dresden (1843), but they were not realized⁴¹. So,

between Wagner and Nietzsche. Cf. Stana Đurić-Klajn, *Muzičke teme Isidore Sekulić* [Isidora Sekulić's Music Themes], in: *Muzički zapisi*, Beograd 1986, pp. 77-92.

³⁹ Ibid., p. 201.

⁴⁰ Ibid., 197.

⁴¹ The performance was announced in: Dr. Vinko Vitezica, „*Holandanin lutalica*“ – povodom stogodišnjice prvog izvođenja u Drezdenu 1843 [The Flying Dutchman – On the Occasion of the

the only music by Wagner on the stage of the Belgrade National Theatre in those years was the one-act ballet *Bachannales* from *Tannhäuser* (premiere: 15 December 1943). The choreographer was Miloš Ristić and the conductor Richard Müller-Lamperte, a guest from Germany.

In the post-war communist Yugoslavia the Belgrade public showed the same, rather mild interest for Wagner's music dramas. It is interesting that his first work on the stage of the National Theatre after 1945 was *The Flying Dutchman* (5 May 1954), which, as we have seen, was the first opera by Wagner to have been performed in Belgrade (1923). Although the performers were good and experienced professionals⁴², the opera had only 3 performances. Wishing probably to improve what were observed as its weak spots, the management of the Opera staged the same work again 4 years later (4 December 1958), with some new singers⁴³, but the result was even worse. The work was performed only twice. The next attempt at staging *The Flying Dutchman* was made 5 years after that (1 April 1963), with no better effect, since that performance could also only be seen twice⁴⁴.

The next opera by Wagner was staged the following year. It was *Tannhäuser* (26 September 1964), directed and conducted by Oskar Danon⁴⁵. The critics showed

100th Anniversary of the First Performance in Dresden in 1843], in: *Srpska scena*, November (II, 1943), pp. 11-13.

⁴² Conductor: Krešimir Baranović, director: Josip Kulundžić, Dutchman: Nikola Cvejić, Daland: Žarko Cvejić, Senta: Marija Podvinec (guest from Zagreb)

⁴³ The new Dutchman was Jovan Gligorijević, and the new Senta Valerija Hejbalova.

⁴⁴ The conductor was new – Borislav Paščan, the other change being Đorđe Đurđević in the role of Daland. According to Dušan Skovran, who was a competent critic, the problems of the performance included the small number of strings in the orchestra, the role of Senta not being quite suitable to V. Hejbalova, and the conductor having difficulties with creating a continuous advancing musical flow. See: Dušan Skovran, *Hronika muzičkog života* [Chronicles of Music Life], in: *Zvuk* 59 (1963), p. 545.

⁴⁵ Singers of the main roles were Đorđe Đurđević (Hermann), Radmila Bakočević (Elisabeth), Drago Starc (Tannhäuser),

understanding for the drastic shortening of the performance (3 hours instead 5) and they praised the orchestra and the choreography of the ballet, but observed that the style of singing was not truly Wagnerian⁴⁶. The performance stayed on the repertoire a little longer than the previous one – it was given 7 times.

The last opera by Wagner produced in Belgrade was *Lohengrin* (11 October 1976). The reactions of critics were mixed: on the one hand, they praised the achievements of the stage director (Mladen Sabljić), conductor (Oskar Danon), scenographer (Petar Pašić) and some singers (Milka Stojanović as Elsa), but on the other hand they did not approve the way Zvonimir Krnetić interpreted the title role⁴⁷. The opera was performed 6 times during the same season, and was not continued later.

The Belgrade opera public had the opportunity to see two more stagings of Wagner's works, both given by the Opera of the Croatian National Theatre, and both receiving very good press reviews: *The Flying Dutchman* (15 October 1975)⁴⁸ and *The Valkyrie* (14 October 1989).⁴⁹

Although there had been certain interesting articles in the press regarding Richard Wagner's output and aesthetical ideas before 1918⁵⁰, his whole oeuvre start-

ed drawing attention to itself in Serbia mainly in the inter-war period. Since the number of musicologists and publicists was rather small at the time, their writings on the great German composer were not particularly numerous. Among the most outstanding writers on Wagner in that period were Miloje Milojević, Petar Konjović and Vojislav Vučković. Konjović's texts are especially worth studying, as they give us valuable insight not only into his aesthetical views on Wagner's oeuvre (first time published after his return from his studies in Prague in 1906⁵¹), but also into his own dilemmas as composer. Those aspects have been thoroughly analyzed by Katarina Tomašević, especially the evolution of his views on Wagner and his assertion that non-German composers, including Debussy, were obliged to oppose the pressure of Wagner's music and ideas in order to find their own voice⁵².

After 1945 very few texts were published on Wagner, mainly on jubilee occasions. The first decade of the present century has however been quite fecund: two books with exhaustive treatment of the themes of Wagner's ideology and his construction of „true” reality in his music dramas have been published⁵³, the first translation into Serbian of Wagner's *Opera and Drama*⁵⁴ has also appeared, as well as translations of *On Conduct-*

Đurđevka Čakarević (Venus), Stanoje Janković (Wolfram von Eschenbach).

⁴⁶ Stana Đurić-Klajn, *Premijera u beogradskoj Operi. Smelost i umetnička vera* [Premiere in the Belgrade Opera. Boldness and Artistic Faith], in: *Politika*, 29. IX 1964, p. 18.

⁴⁷ Mihailo Vukdragović, *Reprezentativno. Premijera „Loengrina“ u beogradskoj Operi* [Exemplary. Premiere of *Lohengrin* in the Belgrade Opera], in: *Politika Ekspres*, 13. X 1976, p. 20.

⁴⁸ Conductor: Jovan Šajnović, director: Frederik Mirdita, Dutchman: Tomislav Neralić, Daland: Franjo Petrušanec, Senta: Mila Kirinčić

⁴⁹ Conductor: Miro Belamarić, director: Hans Peter Lehmann, Siegmund: Stojan Stojanov, Hunding: Yuri Zinovenko, Wotan: Neven Belamarić, Sieglinde: Ivanka Bojkova

⁵⁰ Of special importance is Antonije Đordjević-Voves' article on Wagner's reform of vocal style: *Stara i nova škola pevanja* [Old and New School of Singing], in: *Srpski književni glasnik*, vol. X, no. 6 (1923), pp. 459-461. See more in: Aleksandar Vasić, *Recepacija evropske muzike u muzičkoj kritici „Srpskog književnog glasnika“*

(1901-1941) [The Reception of European Music in Music Critiques Published in the Journal SKG (1901-1941)], in: *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, vol. XXXIV/2, Beograd 2005, pp. 213-224.

⁵¹ Petar Konjović, *Rihard Wagner i moderna umetnost* [Richard Wagner and Modern Art], in: *Nova iskra*, VIII, no. 9 (1906), pp. 275-277; no. 10, pp. 396-398; no. 11-12, pp. 351-359.

⁵² Katarina Tomašević, op. cit, pp. 119-135.

⁵³ Dragana Jeremić-Molnar and Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera. „Prsten Nibelunga“ i „Parsifal“* [Myth, Ideology and Mystery in Richard Wagner's Tetralogy. *The Ring of Nibelung* and *Parsifal*], Beograd 2004; Dragana Jeremić-Molnar, *Rihard Wagner: konstruktur „istinske“ realnosti. Projekat regeneracije kroz Bajrojske svečanosti* [Richard Wagner: Constructor of “True” Reality. Project of Regeneration Through Bayreuth Festival], Beograd 2007.

⁵⁴ Wagner Rihard, *Opera i drama*, translated from German by Olivera Durbaba, Beograd 2003.

*ing*⁵⁵ and *Art and Revolution*⁵⁶. A conference on Wagner was also organized in Novi Sad⁵⁷ and its proceedings published⁵⁸.

The short history of the reception of Richard Wagner's works and ideas in Serbia, described in this paper, could be read as a tiny segment of the overall process of westernisation taking place in that country since the early 19th century. It is one of the many little stories that show that (great) art needs adequate and usually costly conditions for its presentation in order to be fully understood and to bridge the distance between cultures, however geographically close but divided for centuries by different historical developments. With a few exceptions, Wagner's music dramas were performed without remarkable success in Serbia, which could be ascribed not only to rather mediocre performances – there were few real Wagnerian singers, among other factors – but also to the characteristics of the works themselves, which were less close and appealing to the public than the operas of the Italian and French repertoire (Verdi, Puccini, Massenet). Like everywhere else in the world, there have been people in Serbia who appreciated, even venerated Wagner's music, and visited the Bayreuth festival whenever they could. It is however difficult to predict when or if Wagner's music will gain the appreciation of the wider public. In order for that to happen, conditions mentioned above should first be met.

⁵⁵ Rihard Vagner, *O dirigovanju* translated by Dragoslav Ilić, Beograd, 2005.

⁵⁶ Rihard Vagner, *Uvod u Vagnera – Umetnost i revolucija*, translated by Dragoslav Ilić, Beograd, 2010.

⁵⁷ The Department for performing arts of the oldest Serbian cultural institution – Matica srpska – organized the conference in Novi Sad in December 2004. The title was *Vagnerov spis „Opera i drama“ danas* [Contemporary Views on Wagner's Essay *Opera and Drama*], but the presented papers were focused not only on that text, but also on many different aspects of the composer's activities, including the problems of staging his works, his antisemitism and influence on Serbian composers.

⁵⁸ *Vagnerov spis „Opera i drama“ danas* [Contemporary Views on Wagner's Essay *Opera and Drama*], ed. by Sonja Marinković, Zoran T. Jovanović, Vesna Mikić, Novi Sad 2006.

DIE REZEPTION DES WERKE RICHARD WAGNERS IN SERBIEN

von Melita Milin

Elementare Kenntnisse der politischen und kulturellen Geschichte Europas im 19. Jahrhundert bieten ausreichend Anhaltspunkte, um die enorme Diskrepanz zwischen deutschen und mitteleuropäischen Entwicklungen und denen des benachbarten Serbien und des Balkans nachvollziehen zu können. Dennoch ist es bis dato schwer vorstellbar, wie rückständig die Gebiete südlich und südöstlich des Habsburgerreiches in dieser Zeit tatsächlich waren und wie viel Anstrengungen und Enthusiasmus die von der fast fünf Jahrhunderte andauernden Osmanischen Herrschaft befreiten Völker aufbringen mussten, um sich als neue Staaten im europäischen Maßstab zu etablieren. Als Richard Wagner am Anfang seiner Tätigkeit als Opernkomponist stand, hatte Serbien innerhalb des Osmanischen Reiches gerade den Autonomiestatus erreicht (1830) und erst damit begonnen, das Fundament für einen modernen Staat zu legen. Fortschritte waren relativ bald zu verzeichnen, hierzu trug in besonderem Maße die beachtliche, gut organisierte serbische Bevölkerung in Österreich-Ungarn bei, die dem kleinen Nationalstaat in vielerlei Hinsicht behilflich war.

Im Jahr 1878, als Serbiens vollständige Unabhängigkeit international anerkannt wurde, hatte sich Wagners Ruf als musikalisches Genie bereits in ganz Europa

gefestigt. Junge Serben, die zu dieser Zeit an deutschen und österreichisch-ungarischen Konservatorien Musik studierten, hatten natürlich großes Interesse daran, Aufführungen von Wagners Musikdramen zu besuchen und sich eine eigene Meinung zu den Werken zu bilden. Einer von ihnen, Stevan Stojanović Mokranjac (1856-1914), studierte in München (1879-1883)¹ und wurde später zum bedeutendsten und einflussreichsten serbischen Komponisten seiner Zeit. Sein großer Wunsch war es, die Uraufführung des *Parsifal* in Bayreuth zu besuchen, doch es gibt keine Belege dafür, dass es tatsächlich dazu kam. Mokranjacs Brief an den serbischen Minister für Bildung und Religion, in dem er um finanzielle Unterstützung für die Reise nach Bayreuth bittet, ist auf den 27. Juli 1882 datiert, die Uraufführung fand jedoch bereits einen Monat zuvor, am 26. Juni² statt.

¹ Mokranjac setzte sein Studium in Rom fort (1884) und beendete es in Leipzig (1885-1887).

² Diese Episode aus Mokranjacs Leben wurde erstmalig erwähnt in dem Aufsatz von Kosta P. Manojlović, „Stevan Mokranjac o Vagneru i Parsifalu“ [Stevan Mokranjac über Wagner und Parsifal], in: *Zvuk [Der Klang]* 4 (1933), S. 132-136. Der Beitrag wird später kommentiert in dem Buch von Stana Đurić-Klajn, *Mladi dani Stevana Mokranjca* [Die Jugend von Stevan Mokranjac], Negotin 1981, S. 29-32. Ebenso in dem Aufsatz von Katarina Tomašević, „Petar Konjović: Pro et contra Wagner. Prilog proučavanju

In seinem Brief beschreibt Mokranjac ausführlich, wie wichtig es sei, das neueste Werk des großen Meisters kennenzulernen:

„Er [Wagner] arbeitet tatsächlich höchst raffinierter mit Leitmotiven. Er moduliert äußerst einfallsreich, entgegen der eigentlichen Regeln [...] Seine Art der Harmonik [...] hätte man noch vor wenigen Jahrzehnten als ketzerisch bezeichnet. Um es zusammenzufassen: Er ist ein Erfinder neuer musikalischer Techniken, einer von wenigen in der Musikgeschichte.“³

Mokranjacs Bitte wurde erfüllt, und er erhielt das Geld am 12. August 1882. Es ist also durchaus möglich, dass er eine der folgenden Aufführungen im selben Monat besucht hat. Belege dafür gibt es jedoch nicht; in den Staatsarchiven existiert kein Konzertbericht Mokranjacs, auch erzählte er später nie von einem solchen Erlebnis. Es mag recht sonderbar erscheinen, dass Mokranjac, ein jüngerer Zeitgenosse Wagners, im Laufe seiner Komponistentätigkeit fast ausschließlich *a capella* Musik schrieb (Choralsuiten, die auf Volksweisen und orthodoxer Kirchenmusik basieren), doch als er nach seinem Auslandsstudium nach Serbien zurückkehrte, musste er seine kreativen Bemühungen den bescheidenen örtlichen Umständen anpassen. Die neuen Musikinstitutionen waren noch nicht in der Lage, anspruchsvollere Werke aufzuführen, und auch das Publikum benötigte noch einige Zeit, um für moderne Strömungen der Musik empfänglich zu werden und ihre Errungenschaften zu schätzen. Vorliegender Beitrag berücksichtigt drei Aspekte der Rezeption von Wagners Vorstellungen und seinem musikalischen Schaffen in Serbien: den Einfluss auf serbische Komponisten, die Präsenz seiner Werke auf serbischen Bühnen sowie musikwissenschaftliche Annäherungen an Wagner als Komponisten und Ideologen.

*

istorije nacionalne muzičke drame“ [Petar Konjović: Pro und Kontra Wagner: Ein Studienbeitrag zur Geschichte des nationalen Musikdramas], in: „Opera i drama“ danas [Zeitgenössische Meinungen über Wagners *Opera und Drama*], hrsg. von Sonja Marinković, Zoran T. Jovanović und Vesna Mikić, Novi Sad 2006, S. 121-122.

³ Zitiert nach: Manojlović, „Stevan Mokranjac“, S. 135.

Der erste serbische Komponist, der sich von Wagners Musik und Ideen stark beeindruckt zeigte, war Milenko Paunović (1889–1914), der am Leipziger Konservatorium bei Max Reger studiert hatte (1909–1911). Sein Leben war zu kurz, um seine großen Pläne zu realisieren, doch er hinterließ nichtsdestotrotz ein interessantes Œuvre mit zwei herausragenden Musikdramen: *Divina Tragoedia* (1912) und *Čengić-aga* (1923). Beide Werke basieren auf Paunovićs eigenen Texten; Wagners Einfluss ist dabei in den Libretti, in der Musik und in der dramatischen Konzeption erkennbar. Die *Divina Tragoedia* verwendet Paunovićs eigene, weitestgehend blasphemische Interpretation der Auferstehung Jesu Christi.⁴ Das Werk basiert zwar auf den Texten der Evangelien, doch das Wunder der Auferstehung, das Zentrum des christlichen Glaubens, wird im Musikdrama verdreht und Maria Magdalena als Diebin dargestellt, die den Körper Jesu aus dem Grab stiehlt. Dieser Eingriff zielt darauf ab, das Motiv der Liebe Maria Magdalenas zu Christus einzuführen, die mit ihrer festen Entschlossenheit einhergeht, sein Wort weiterzuverbreiten, selbst wenn dies zur Sünde führt (lügen und stehlen). Paunović verwendet ihre Figur als Symbol der frommen Liebe; aus ihr erwachsen Verstand und Hoffnung der Menschheit. Sünden werden dabei durch die Liebe vergeben, die als Grundlage eines wahrhaft humanisierten Lebens gilt. Laut Milanović weist die *Divina Tragoedia* Verbindungen zu Wagners *Parsifal* auf, insbesondere hinsichtlich der

⁴ Biljana Milanović hat das gesamte musikalische und literarische Schaffen von Milenko Paunović ausführlich recherchiert. Siehe Biljana Milanović, „Uloga Vagnerovih ideja u muzičkim dramama Milenka Paunovića“ [Die Rolle von Wagners Konzepten in Milenko Paunovićs Musikdramen], in: *Srpska muzička scena* [Serbische Musikszene], hrsg. von Nadežda Mosusova, Belgrad 1995, S. 173-181; dies., „Osobnosti dramskog i muzičko-dramskog stvaralaštva Milenka Paunovića“ [Hauptmerkmale von Milenko Paunovićs Dramen und Musikdramen], in: *Mokranjac* 4 (2002), S. 22-28; dies., „Umetnost Milenka Paunovića od identifikacije sa Vagnerovim dostignućima do sopstvenog stvaralačkog izraza“ [Die Kunst des Milenko Paunović. Von der Identifikation mit Wagners Errungenschaften zu persönlich-kreativem Ausdruck], in: *Vagnerov spis „Opera i drama“ danas* [Zeitgenössische Betrachtungen von Wagners Aufsatz *Oper und Drama*], hrsg. von Sonja Marinković, Zoran T. Jovanović und Vesna Mikić, Novi Sad 2006, S. 137-146.

christlichen Thematik und der Überwindung des schoenhauerischen Pessimismus durch die Propagierung menschlicher Werte.⁵ In gewisser Weise ist die Figur Maria Magdalenas mit der Kundrys zu vergleichen. In seiner Form als Musikdrama steht das Werk offensichtlich unter dem Einfluss der wichtigsten Prinzipien Wagners: Es beinhaltet weder Chöre noch Ensembles, sondern lediglich Monologe und Dialoge; es weist eine leitmotivische Struktur auf, und seine harmonische Sprache ähnelt der Wagners, wie er sie vor der seiner Opernreform verwendet hat. Obwohl diese Kennzeichen keinen besonders innovativen Stil indizieren, gelten sie in der Geschichte der serbischen Musik im Kontext der romantischen Ideologie des nationalistischen Ausdrucks in der Musik als fortschrittlich. Die *Divina Tragoedia* kam nie zur Aufführung.

Paunovićs zweites Musikdrama, *Čengić-Aga*, das auf dem Osmanischen Balkan spielt, blieb in der Orchestration unvollendet. Neben der Titelrolle, dem brutalen türkisch-muslimischen Aga (Herr, Grundbesitzer), ist die zentrale Figur Andelija, sein serbisches Sklavenmädchen. Movens der Handlung ist der Konflikten zwischen beiden Figuren; einerseits lieben sie sich (der Aga zeigt seine sanfte Seite), andererseits wird ihre Liebe von der dunklen Vergangenheit überschattet, da der Aga die Brüder Andelijas tötete und ihren Vater blendete. Das tragische Schicksal des Paars (beide werden von einem jungen Serben, der in Andelija verliebt ist, getötet) kann mit dem Tristan und Isoldes verglichen werden.⁶ Wie schon Paunovićs früheres Musikdrama enthält auch diese Oper keine Chöre, jedoch eine in die Handlung integrierte Genreszene, einen Haremstanz. Die Verwendung der Leitmotive ist sorgfältig ausgearbeitet und die Rolle des Orchesters beachtlich und effektiv. Als neues Element findet sich in *Čengić-Aga* die Verwendung von Folklore, eine Tatsache, welche die Frage nach der Kompatibilität von Ideen Wagner und Volksmotiven rechtfertigt. Paunovićs Herangehensweise bezüglich letzterer ist jedoch sehr feinfühlig und besonnen und beschränkt sich auf das charakteristische

(türkische und serbische) Umfeld, ohne sich dabei auf die Kontinuität des Werkes auszuwirken.

Das gesamte Schaffen Paunovićs, insbesondere seine Musikdramen, gilt heute als wichtiger Beitrag zur serbischen Musik, wenn es auch auf internationaler Ebene wahrscheinlich eher dem musikalischen Durchschnitt postwagnerianischen Denkens entspricht. Paunović war nicht nur der erste serbische Komponist, der Wagners Konzepte in seine Musik integrierte, sondern auch einer von nur drei oder vier Komponisten, deren Schaffen in dieser Hinsicht Bezüge aufweist. Seine serbischen Zeitgenossen waren eher daran interessiert, das Konzept des nationalen Musikdramas im Stile Mussorgskis oder Janáčeks weiterzuentwickeln (Petar Konjović, Svetomir Nastasijević) oder wendeten sich dem Verismo zu (Stevan Hristić). Ein merklicher Einfluss Wagners findet sich jedoch in Nastasijevićs Musikdrama *Der Međulužje-Schatz* [Međuluško blago] (1927), dessen Handlung im mittelalterlichen Serbien spielt. Librettist war der herausragende Dichter Momčilo Nastasijević, Bruder des Komponisten, der die Handlung aus Motiven eines verlorenen Schatzes, unbekannter Herkunft und Inzest konzipierte.⁷ Die Musik selbst weist jedoch wenig Ähnlichkeit mit Wagners Klangwelten auf, da der Komponist eine starke Vorliebe für diatonische Harmonien hatte, die er gelegentlich modal einfärbte.

Das Musikdrama *Blaženkas Eid* [Blaženkina zakletva] (1934) von Petar Stojanović, einem in Budapest geborenen Komponisten, der am Wiener Konservatorium studierte, verdient in diesem Zusammenhang auch eine Erwähnung. Obwohl Stojanovićs frühe Karriere in Wien erfolgreich war, entschied er sich, im Jahr 1925 (im Alter von 48 Jahren) nach Belgrad zu ziehen. *Blaženkas Eid* basiert auf einem Libretto des kroatischen Schriftstellers Mirko Jelušić und ist ein Werk im romantischen Stil, dessen Handlung auf einem mittelalterlichen Hof in Kroatien spielt. Das Werk ist nach den Prinzipien der Wagnerschen Musikdramen konzipiert.⁸

⁵ Siehe Milanović, „Uloga Vagnerovih ideja“, S. 175.

⁶ Ebd., S. 176

⁷ Vgl. Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji* [Komponisten in Serbien], Belgrad 1969, S. 343.

⁸ Ebd., S. 522-23.

Aufführungen von Werken Richard Wagner auf den Opernbühnen Serbiens sind nicht in einem größeren Umfange zu verzeichnen, dies muss bei einer geschichtlichen Betrachtung der von vornherein erwähnt werden, insbesondere im Vergleich zu italienischen Opern. Fast alle vor dem ersten Weltkrieg in Belgrad aufgeführten Opern stammten von italienischen oder französischen Komponisten, die einzige deutsche Oper im Repertoire war Webers *Freischütz* (erstmals aufgeführt am 26. Februar 1914). Im Jahre 1868 wurde das Nationaltheater in Belgrad erbaut, es war das erste serbische Gebäude, in dem Opern aufgeführt wurden, und existiert heute noch. Zwischen 1909 und 1911 bestand auch eine private Operngesellschaft, Žarko Savićs *Oper am Boulevard*.⁹ Bis zum ersten Weltkrieg konnten wegen des Mangels an ausgebildeten Instrumentalisten und Sängern auf diesen Bühnen keine Aufführungen anspruchsvoller Opern stattfinden. Bevor wir uns der Rezeption von Wagners Werken in Belgrad (Serbien)¹⁰ zuwenden, soll ein kurzer Blick auf die „Vorgeschichte“ dieser Rezeption geworfen werden, also auf Aufführungen von Teilen aus Wagners Opern in Bearbeitung für Klavier bzw. Klavier und Gesang.

Zum ersten Mal wurde Musik von Wagner in Belgrad wahrscheinlich im Rahmen eines Palmsonntagskonzertes des Nationaltheaters am 7. April 1873 aufgeführt. Neben Vaclav Horejšek, der das Orchester des Theaters dirigierte, erwähnen zeitgenössische Rezensionen P. Papo-Kostopoulo, einen Schüler des Belgrader Gymnasiums, der *Vernost sam vod* [Treulich geführt] aus *Lohengrin* sang. Ein Rezensent bemerkte, dass der Text von Jovan Đorđević übersetzt worden war, also offenbar nicht in deutscher Sprache gesungen wurde, und

der Chor in diese Aufführung eingebunden war.¹¹ Weiter standen auf dem Programm die Ouvertüre zu Webers *Freischütz*, ein Mendelssohn-Trio und einige ungenannte Stücke. Die nächste Presseerwähnung – sieben Jahre später – bezog sich ebenfalls auf *Lohengrin*. Das Programm eines Konzertes des bekannten serbischen Pianisten Jovanka Stojković (ein Schülerin Liszts), das am 12. April 1880 in Belgrad stattfand, enthielt unter anderem Lists Bearbeitung von Teilen der Oper.¹² Im folgenden Jahr kamen Ausschnitte aus Wagners Werken des Öfteren zur Aufführung. Die deutsche Sängerin Philippine von Edelsberg gab am 28. April 1882 in Belgrad ein Konzert mit Orchesterbegleitung. Sie war auch als Komponistin und Pianistin tätig und hatte in der ersten Aufführung des *Lohengrin* an der Mailänder Scala 1873 die Rolle der Ortrud gesungen, worauf hin sie „prima donna assoluta di Scala“ bezeichnet worden war. Auf dem Programm in Belgrad stand eine Arie der Elisabeth aus *Tannhäuser*, die sie auf Französisch sang.¹³ Ein Chor aus Wagners *Tannhäuser* (sowie ein Fragment aus Verdis *Maskenball*) wurde im Rahmen des Theaterstücks *Deborah* aufgeführt, ein Schauspiel mit Musik des österreichischen Dramatikers und Librettisten Solomon Hermann Mosenthal (Erstaufführung am 9. Oktober 1882).¹⁴ Das Orchester des Nationaltheaters wurde außerdem für das Theaterstück *Le vieux Caporal* von Adolphe d'Ennery und Philippe Du Manoir (erstaufgeführt am 16. Januar 1883) engagiert, in dem die *Tannhäuser*-Ouvertüre und eine Kavatine aus Verdis *Don Carlos* erklang.¹⁵ Das Stück aus Wagners Oper erfreute sich großer Beliebtheit und wurde 1883 auf der Bühne des Belgrader Nationaltheaters in dem fünf-aktigen Theaterstück *Christophor Columbo* aufgeführt.¹⁶

⁹ Žarko Savić (1861, Zemun – 1930, Chicago) war primär ein Opernsänger, und dazu ein sehr guter. Er wirkte an den Opernhäusern von Berlin (Karltheater), Lübeck, Dresden, Freiburg, Baden, Düsseldorf (1897), Stuttgart (1898), Riga (1901), Hamburg (1908) und Belgrad (1908). Sein Repertoire war sehr umfangreich und beinhaltete auch Rollen aus Wagners Musikdramen.

¹⁰ Belgrad ist tatsächlich die einzige Stadt Serbiens, in der Wagners Opern aufgeführt wurden.

¹¹ Slobodan Turlakov, *Letopis muzičkog života u Beogradu, 1840-1941* [Chroniken des Musiklebens in Belgrad], Belgrad 1994, S.15.

¹² Ebd., S. 17.

¹³ Ebd., S. 18-19.

¹⁴ Ebd., S. 19.

¹⁵ Turlakov, *Letopis muzičkog života*, S. 19.

¹⁶ Ebd., S. 20.

Fünf Jahre nach dem ersten Weltkrieg und der Gründung des Königreichs der Serben, Kroaten und Slowenen (1918), dem späteren Jugoslawien, gab es eine positive Wendung und eine Oper Wagners wurde im Belgrader Nationaltheater zur Aufführung gebracht: *Der fliegende Holländer*, Erstaufführung am 6. November 1923. Ermöglicht wurde sie durch die Beteiligung russischer Künstler, die vor der Revolution geflohen waren und in Belgrad als Emigranten lebten. Einer von ihnen, Georgi Yurenev, sang die Hauptrolle und sowohl der Bühnenregisseur Theophan Pavlovsky als auch der Bühnenbildner Vladimir Zagorodnyuk waren russischer Herkunft. Die Oper stand nicht lange auf dem Spielplan: in der ersten Saison (1923/24) wurde sie neun Mal aufgeführt, in der nächsten vier Mal. Die Kritiker zeigten sich erfreut über die erste Aufführung einer Wagner-Oper in Belgrad. Es wurde bemerkt, dass dies „überraschende Neuigkeiten“ waren, besonders in Anbetracht der Tatsache, dass die Opernleistung gewöhnlich kommerzielle Gewinne verfolgte, die in diesem Falle nicht zu erwarten waren¹⁷. Die Wahl dieser speziellen Oper befand man für angebracht, da der Stil des *Holländers* konservativer gehalten war als der der späteren Werke Wagners.¹⁸ Laut den Kritikern war Georgi Yurenev in der Titelrolle „beeindruckend“, während Svetozar Pisarević seine Interpretation des Daland „sorgsam stilisierte“ und Yelisaveta Popova als Senta wohl zu sentimental im konventionellen Sinne der Oper und nicht Wagnerianisch genug sang.¹⁹ Obwohl die Aufführung als wichtiges künstlerisches Ereignis gelobt und die Leistung des Dirigenten Ivan Brezovšek anerkannt wurde, wurde in Rezensionen die Arbeit des Bühnenregisseurs Pavlovsky scharf als

„anti-Wagnerianisch“ kritisiert.²⁰

Lohengrin wurde in Belgrad erstmalig am 24. Juni 1926 aufgeführt. Die Bühnenregie führte der bekannte Theaterintendant Branko Gavella, das Bühnenbild übernahm Vladimir Zagorodnyuk, Petar Konjović übersetzte das Libretto. Die Titelrolle wurde wieder von einem russischen Sänger übernommen, Lav Zinoviev; Xenia Rogovska, auch eine russische Emigrantin, sang die Elsa und Evgenia Valiani übernahm die Rolle der Ortrud. Dirigierte wurde die Aufführung von Ivan Brezovšek, einem verlässlichen Wagnerianer. Die erste Saison enthielt lediglich drei Aufführungen, die danach folgende acht. Gastrollen übernahmen Gustav Horian (aus Polen) als Lohengrin, Milena Šug (Zagreb) als Ortrud, Zdenka Zikova (Zagreb) als Elsa und Rudolf Bukšeg (Osijek) als Friedrich. Die Rezensionen der Presse lobten die Leistungen des Regisseurs und des Dirigenten sehr, doch der deklamatorische Stil der Sänger wurde als „steif“ und zu ungenau artikuliert kritisiert. Dies traf unglücklicherweise auch auf Lav Zinoviev zu, der die Hauptrolle sang und von allen Rezessenten schlecht beurteilt wurde.²¹

Nach nur drei Jahren wurde *Lohengrin* neu inszeniert, die Premiere fand am 20. November 1930 statt, allerdings kam es lediglich zu zwei Aufführungen. Regie führte diesmal Zdenko Knittl, die Titelrolle sang Erik Enderlein, ein weithin bekannter deutscher Tenor. Offensichtlich hat die Kritik an Zinoviev zu dieser Neubesetzung geführt. Die Rezessenten zeigten sich begeistert von der Aufführung, einzige Kürzung einiger Chorpartien und einige dramaturgische Details ernteten Kritik.²²

¹⁷ Miloje Milojević, „Vagner: Holandanin latalica“ [Wagner: Der fliegende Holländer], in: *Srpski književni glasnik* 10, Nr. 6 (16. September 1923), S. 459.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Miloje Milojević, „Holandanin‘ od Vagnera. Premiera u Narodnom Pozorištu 6.XI 923“ [Wagners „Holländer“. Erstaufführung am Nationaltheater 5.11.1923], in: *Politika* vom 7. November 1923, S. 4-5.

²⁰ Petar Krstić, „Premijera ‚Loengrina‘“ [Premiere des *Lohengrin*], in: *Pravda* vom 25. Juni 1926, S. 4; Viktor Novak, „Loengrin‘ na beogradskoj pozornici“ [*Lohengrin* auf der Belgrader Bühne], in: *Politika* vom 26. Juni 1926, S. 6; Miloje Milojević, „Loengrin‘ od Vagnera“ [Wagners *Lohengrin*], in: *Srpski književni glasnik* (1926), Nr. 18, S. 384-388.

²¹ Miloje Milojević, „Repriza ‚Loengrina‘, sa g-dom Rogovskom-Hristić i nemačkim tenoristom g. Enderlajnom u glavnim ulogama [Reprise des *Lohengrin*, mit Rogovska-Hristić und dem deutschen

Die nächste Wagner-Oper auf der Belgrader Bühne war *Tannhäuser*; die Premiere fand am 16. November 1934 statt. Regie führte Erih Hecel, der Dirigent war Ivan Brezovšek und Miloje Milojević übersetzte das Libretto. Der Slowene Mario Šimenc sang die Titelrolle (auf Deutsch), Bahrija Nuri-Hadžić die Rolle der Elisabeth, Milorad Jovanović die des Hermann und Rudolf Ertl die des Wolfram. Die erste Aufführung war ursprünglich bereits für Anfang Oktober geplant gewesen, musste jedoch in Folge der Ermordung des Königs Alexander I. von Jugoslawien am 9. Oktober 1934 in Marseille²³ verschoben werden. Diese Verzögerung ermöglichte ungewöhnlich viele Proben, insgesamt etwa 500. Das umfangreiche Ensemble umfasste 13 Solisten, 45 Chorsänger, 30 Mitglieder im Corps de ballet, 30 Schüler der privaten Ballettschulen von Ada Polyakova und Maga Magazinović sowie 70 Komparsen.²⁴ Das Bühnenbild und die Kostüme waren aufwendig und anspruchsvoll gestaltet. Angeblich war die *Tannhäuser*-Aufführung die teuerste Produktion, die bis dahin jemals im Nationaltheater herausgebracht worden war.²⁵ In der ersten Saison (1934/35) wurden 12 Aufführungen gegeben, in der zweiten (1935/36) lediglich eine und in der darauffolgenden (1936/37) drei; die letzte Aufführung fand am 21. Januar 1938 statt. Der Großteil der Kritiker reagierte positiv auf die kreativen Leistungen des gesamten Opernensembles; trotz der Unzulänglichkeiten der Bühne wurden insbesondere der Regisseur Hecel für seine erfolgreiche Arbeit und Šimenc für seinen „gesunden Tenor“ gelobt.²⁶

Fünfzehn Jahre nach der serbischen Erstaufführung wurde *Der fliegende Holländer* in Belgrads Nationalthe-

Tenor Enderlein in den Hauptrollen], in: *Politika* vom 22. November 1930, S. 6.

²³ Siehe Raško Jovanović, „Rihard Wagner na sceni beogradske Opere“ [Richard Wagner auf der Bühne der Belgrader Oper], in: *Vagnerov spis „Opera i drama“ danas*, S. 169.

²⁴ Ebd.

²⁵ Miloje Milojević, „Uspela premiera ‚Tanhajzera‘“ [sic! veraltete Schreibweise] [Erfolgreiche Premiere von *Tannhäuser*], in: *Politika* vom 18. November 1934, S. 14.

²⁶ Ebd.

ater neu inszeniert, die Premiere fand am 6. Mai 1938 statt. Mit Ausnahme des Dirigenten Ivan Brezovšek waren keine Ausführenden der früheren Produktion mehr daran beteiligt. Bühnenregie führte Ivan Brezovšek, der kroatische Bariton Milan Pihler sang die Rolle des Holländers, Žarko Cvejić die des Daland und Ljubica Ljubičić die der Senta. Nach dem Urteil der Kritiker besaß die Aufführung ein gutes Niveau, jedoch keine herausragenden Leistungen. In seiner Rezension zeigte sich Milojević unzufrieden mit einigen Ideen Hecels und bemängelte auch diverse kleine Schwächen der Sänger, insbesondere die undeutliche Artikulation.²⁷ Auf die Anwesenheit von Josef Krips, dem Dirigenten der Wiener Staatsoper, am 29. November 1938 reagierte er reserviert. In Opernkreisen wurde spekuliert, dass das Belgrader Nationaltheater beabsichtigte, Krips als regulären Dirigenten zu engagieren. In diesem Falle, so bemerkte Milojević, wäre es notwendig, Krips zunächst einige Opern dirigieren zu hören, die nicht im Stil Wagners komponiert waren, wie beispielsweise die des slawischen Repertoires.²⁸

In den Jahren 1938 und 1940 gab die Frankfurter Oper Gasts piele in Belgrad und führte dabei Wagners *Ring des Nibelungen* auf. Diese für das Musikleben Belgrads und Serbiens sehr bedeutsamen Ereignisse waren Teil einer politischen und kulturellen Offensive Deutschlands zur Vorbereitung des Krieges. Die Werkauswahl war sicher kein Zufall, auch wenn bei der Tournee des Jahres 1938 noch zwei weitere Werke auf dem Spielplan standen: Mozarts *Figaros Hochzeit* und Strauss' *Der Rosenkavalier*. Am 17. Mai 1938 wurde *Die Walküre* unter der Leitung von Franz Konwitschny aufgeführt. Die Rollen waren wie folgt besetzt: Albert Seibert als Siegmund, Matija Mrakić als Hunding, Jean Stern als Wotan und Henny Trundt als Brünhilde.

²⁷ Miloje Milojević, „Premijera opere ‚Holandanin latalica‘“ [Premiere des Fliegenden Holländers], in: *Politika* vom 10. Mai 1938, S. 10.

²⁸ Miloje Milojević, „Gost-dirigent za pultom u našoj zemlji. G. Krips diriguje ‚Holandanina‘“ [Gastdirigent am Notenpult unseres Landes. Krips dirigiert den Holländer], in: *Politika* vom 3. Dezember 1938, S. 16. Josef Krips wurde tatsächlich noch im selben Monat zum Gastdirigenten der Belgrader Oper gewählt (November 1938).

Hans Meissner führte die Bühnenregie und das Bühnenbild wurde von Walther Dünze gestaltet. In den Logen des Theaters saßen die höchsten Funktionäre Jugoslawiens, darunter der Ministerpräsident.²⁹ Miloje Milojević, der führende Musikkritiker Belgrads, war von der Aufführung enthusiastisch und bewertete sie durchweg positiv. Im Gegensatz dazu bezeichnete sie Pavle Stefanović, ebenfalls ein bedeutender Kritiker, in seiner Rezension als „kulturelle Propaganda“ des Dritten Reiches, die darauf abziele, die Wirkung der sich verbreitenden Nachrichten von zunehmenden Fällen totalitären Drucks auf künstlerische Aktivitäten und von Staatsverbrechen gegen unabhängige Künstler in Deutschland abzumildern.³⁰ Weniger als zwei Jahre später kehrte die Frankfurter Oper nach Belgrad zurück und führte nun den gesamten *Ring des Nibelungen* auf: *Das Rheingold* und *Die Walküre* am 5. und 6. März 1940, *Siegfried* am 8. März und *Götterdämmerung* am 11. März. Franz Konwitschny dirigierte alle Vorstellungen, Hans Meissner führte Regie. Jean Stern sang den Wotans, Albert Seibert den Siegmund und den Siegfried, Herbert Hess den Alberich und Rosa Palosch-Huska die Brünhilde.³¹ Die Rezensionen in der Presse

²⁹ An., „Poslednjoj pretstavi Frankurtske opere prisustvovali su: Kraljevski Namesnik g.dr. Perović, Pretsednik g.dr. Stojadinović sa članovima vlade“ [Bei der letzten Aufführung der Frankfurter Oper waren zugegen Königsregent Dr. Perović, Ministerpräsident Dr. Stojadinović und Mitglieder der Regierung], in: *Vreme* vom 18. Mai 1938, S. 8.

³⁰ Pavle Stefanović, „Gostovanje Frankfurtske opere u Beogradu“ [Tournee der Frankfurter Oper in Belgrad], in: *Muzički glasnik* 6 (Juni 1938), S. 121.

³¹ Die Aufführungen der Oper Frankfurt waren für die Jugoslawische Königsfamilie und die Regierung ein Anlass, durch ihren Besuch gute politische Beziehungen zu Deutschland zu demonstrieren. Nach der letzten Aufführung erschienen der Intendant der Oper Frankfurt, Meissner, der Dirigent Konwitschny und mehrere Sänger geschmückt mit jugoslawischen Dekorationen, die sie erhalten hatten, auf der Bühne. Der Leiter der Belgrader Oper, L. Matačić, präsentierte Meissner mit einem Lorbeerkrantz; letzterer hielt eine Rede, die er mit den Ausrufen „Lang lebe die Jugoslawische Kunst! Lang lebe das Volk Jugoslawiens! Lang lebe das Jugoslawische Königshaus!“ abschloss. Siehe An., „Sinoćna pretstava Frankfurtske opere, kojoj su prisustvovali i Nj. Kr. Vis. Knez Pavle i Kneginja Olga, oduševljeno je primljena kod publike“ [Die gestrige Aufführung der Oper Frankfurt, besucht von Seiner

waren voller glühender Begeisterung. Miloje Milojević schrieb, dass alle Ausführenden, vom Dirigenten bis zu den Sängern kleinerer Rollen, ein hohes Maß an Professionalität zeigten; als besonders herausragend beurteilte er die Leistungen von Jean Stern, Res Fischer und Herbert Hesse in *Das Rheingold*.³² Seine Rezensionen waren für jedes der Musikdramen gleich begeistert, so dass er nach der letzten Aufführung zu dem Schluss kam, die Frankfurter Oper hätte mit ihren triumphalen Vorstellungen einen bleibenden Eindruck hinterlassen.³³ Dieser Meinung schlossen sich auch die übrigen Rezessenten an. Die Wirkung wurde durch eine Benefiz-Aufführung von Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* durch die Gäste noch gesteigert, dazu gab das Orchester ein Sinfoniekonzert in der *Kolarac Hall*.³⁴

Die Präsenz Wagners auf Belgrads Konzertbühnen steigerte sich in den zwei Jahrzehnten zwischen den Weltkriegen in Quantität und Qualität (verglichen mit der Zeit vor 1914). Besonders nach der Gründung der Belgrader Philharmonie im Jahr 1923 erhöhten sich die Ansprüche an die Interpretation, und Ausschnitte aus Wagners Musikdramen wurden häufiger gespielt. Lovro Matačić, ein kroatischer Musiker von internationalem Ruf und Dirigent der Belgrader Oper (1923-32 und 1938-41) sowie der Belgrader Philharmonie (1938-41), war ein Bewunderer Wagners, eine Tatsache, die sich am deutlichsten in den konzertanten Aufführung

Königlichen Hoheit Prinz Paul und Prinzessin Olga, vom Publikum mit enthusiastischem Beifall aufgenommen], in: *Politika* vom 13. März 1940, S. 9.

³² Miloje Milojević, „Opera iz Frankfurta na Majni izvodi ‚Prsten Nibelunga‘ u Beogradu. Predvečerje trilogije ‚Rajnsko zlato‘“ [Die Opera aus Frankfurt am Main führt in Belgrad den Ring des Nibelungen auf. Der Einführungstag zur Trilogie. Das *Rheingold*], in: *Politika* vom 7. März 1940, S. 12.

³³ Miloje Milojević, „Poslednje veče Vagnerovog ‚Prstena Nibelunga‘. Neobično uspelo gostovanje ansambla Frankfurtske Opere“ [Der letzte Abend von Wagners Ring des Nibelungen in Belgrad. Eine außerordentlich erfolgreiche Tournee des Ensembles der Oper Frankfurt], in: *Politika* vom 13. März 1940, S. 12.

³⁴ Das Konzert fand am 9. März 1940 statt. Konwitschny dirigierte Brahms' 2. Sinfonie, Webers *Oberon-* Ouvertüre und die *Rhapsodie* des jungen serbischen Komponisten Stanojlo Rajičić; Lovro Matačić dirigierte Bruckners 4. Sinfonie.

des *Parsifal* in der *Kolarac Hall* am 20. Juni 1938 zeigte. Matačić dirigierte die Belgrader Philharmonie und den *Obilić Chor*, während die Solisten von der Oper Zagrebs stammten: Josip Križaj, Ančica Mitrović, Marijan Rus, Marion Vlahović und Paja Grba.³⁵ Matačić dirigierte Werke Wagners nicht nur im Konzertsaal, sondern begleitete auch Sänger auf dem Klavier und spielte sogar Klaviertranskriptionen, wie beispielsweise die Finalsätze von *Tristan und Isolde* und *Die Walküre* am 2. Mai 1922.³⁶

Wagners Ouvertüre zu den *Meistersingern* erzielte bei einem Konzert der Berliner Philharmoniker am 19. September 1928 in Belgrad große Wirkung; die Aufführung dirigierte Ernst Kunwald. Anlässlich von Wagners 50. Todestag fanden 1933 drei Konzerte in der *Kolarac Hall* statt. Das Konzert am 18. Februar wurde durch eine Festrede von Miloje Milojević eingeleitet, darauf folgten Arien aus *Tannhäuser* und *Lohengrin* sowie drei der *Wesendonck-Lieder*. Melanija Bugarinović (Mezzosopran) sang die Lieder, sie war als hervorragende Interpretin bekannt und wurde oft zu Auftritten nach Österreich und Deutschland eingeladen. Als Mitglied des Ensembles der Wiener Staatsoper (1938–1941) sang sie die Rollen der Fricka, Brangäne, Ortrud und Erde zweimal bei den Bayreuther Festspielen. In Serbien fand das nächste Konzert unter dem Titel *Wagner Festival des Belgrader Philharmonieorchesters* nur einen Monat nach den Wagner-Gedenkkonzerten am 17. März 1933 statt. Stevan Hristić dirigierte und der slowenische Tenor Mario Šimenc sang die Solopartie. Auf dem Programm standen das *Vorspiel und Liebestod* zu *Tristan und Isolde* (instrumental), das Preislied aus *Die Meistersinger*, die *Tannhäuser-Ouvertüre*, das *Siegfried-Idyll*, die Gralserzählung aus *Lohengrin*, die Romerzählung aus *Tannhäuser* und der Walkürenritt. Am 9. April wurde außerdem im Jugoslawischen Club

³⁵ Die Aufführung wurde als „herausragendes Ereignis gelobt“, siehe die Rezension von Miloje Milojević, „G. Matačić diriguje oratorijumskim izvođenjem „Parsifala““ [Matačić dirigiert die Konzertaufführung von Parsifal], in: *Politika* vom 22. Juni 1938, S. 7.

³⁶ Turlakov, *Letopis muzičkog života*, S. 93.

ein Wagnerabend organisiert.³⁷ Neben Miloje Milojević, der bereits zum Gedenkkonzert gesprochen hatte, hielt nun auch die berühmte Schriftstellerin Isidora Sekulić einen Festvortrag.³⁸ Mehrere Jahre später, am 18. Januar 1939, fand für das Belgrader Publikum ein weiterer Wagner-Abend statt. Milojević hielt erneut eine Rede über den Komponisten, gefolgt von den Auftritten zweier hervorragender Sänger, Zdenka Zikova und Melanija Bugarinović, die, am Klavier begleitet von Aleksej Butakov, Arien aus den Werken des Meisters darboten.³⁹

Das Ereignis stand zweifellos mit der zunehmenden deutschen Präsenz in Verbindung, die vor dem Kriegseintritt Jugoslawiens in Politik, Wirtschaft und Kultur zu spüren war; ähnlich wie es bereits für die erwähnten Aufführungen der Frankfurter Oper zutraf. Dasselbe gilt für das Konzert des Frankfurter Opernorchester, das Franz Konwitschny am 18. Mai 1938, einen Tag nach der Aufführung der *Walküre*, in Belgrad dirigierte. Das Programm enthielt Meisterwerke deutscher Komponisten: Beethovens Ouvertüre *Leonore III*, Schumanns 4. Sinfonie, die Ouvertüre der *Meistersinger*, Sentas Arie aus dem *Fliegenden Holländer* (gesungen von Henny Trundt) und Siegfrieds Arie aus dem 3. Aufzug der gleichnamigen Oper (gesungen von A. Seibert).⁴⁰ Noch wenige Tage, bevor Deutschland Jugoslawien mit der Bombardierung Belgrads am 6. April 1941 angriff, erklangen im letzten Konzert in der *Kolarac Hall* Arien Wagners; es sang die Sopranistin Danica Ilić, und Lovro Matačić dirigierte das Belgrader Philharmonieorchester. Das Konzert fand am 25. März 1941 statt. An diesem Tag unterschrieb Jugoslawien den Freundschaftsvertrag mit den Achsenmächten, der innerhalb weniger Tage zu einer tiefen Krise und

³⁷ Ebd., S. 156.

³⁸ Isidora Sekulić hörte Wagners Musikdramen in Bayreuth und schrieb darüber mit großer Bewunderung. In ihren Ausführungen analysierte sie neben anderen Themen auch die Beziehung zwischen Wagner und Nietzsche. Siehe Stana Đurić-Klajn, „Muzičke teme Isidore Sekulić“ [Isidora Sekulićs musikalische Themen], in:dies., *Muzički zapisi*, Belgrad 1986, S. 77–92.

³⁹ Ebd., S. 201.

⁴⁰ Ebd., S. 197.

einem Staatsstreich führte. Während der deutschen Besetzung Serbiens (1941–1944) gab es Pläne, den *Fliegenden Holländer* aufzuführen, um den 100. Jahrestag der Dresdner Uraufführung (1843) zu feiern, doch diese wurden nicht verwirklicht.⁴¹ Die einzige Musik Wagners, die in dieser Zeit auf der Bühne des Belgrader Nationaltheaters erklang, war das Bacchanal aus *Tannhäuser* (Premiere am 15. Dezember 1943) mit dem Choreographen Miloš Ristić und dem deutschen Gastdirigenten Richard Müller-Lamperte.

Im kommunistischen Jugoslawien der Nachkriegszeit zeigte das Belgrader Publikum nur wenig Interesse an Wagners Musikdramen. Bemerkenswerterweise war die erste Oper Wagners nach 1945 im Nationaltheater am 5. Mai 1954 wieder der *Fliegende Holländer*, 1923 die erste Oper des Komponisten in Belgrad. Obwohl das Ensemble aus guten und professionellen Musikern bestand,⁴² fanden nur drei Aufführungen statt. Die Veranstalter inszenierten das Werk vier Jahre später neu (4. Dezember 1958), wahrscheinlich mit dem Ziel, eventuelle Schwachstellen der früheren Aufführung auszubügeln. Es wurden neue Sänger engagiert,⁴³ doch das Ergebnis war noch schlechter; die Inszenierung erlebte nur zwei Aufführungen. Der nächste Versuch, den *Fliegenden Holländer* auf die Bühne zu bringen, fand fünf Jahre später statt (am 1. April 1963), doch auch hier war der Erfolg mäßig und es gab wieder nur zwei Vorstellungen.⁴⁴

⁴¹ Die Ankündigung der Aufführung, siehe Vinko Vitezica, „Holandanin latalica – povodom stogodišnjice prvog izvođenja u Drezdenu 1843“ [Der fliegende Holländer – anlässlich des 100. Jahrestages der Uraufführung in Dresden im Jahr 1843], in: *Srpska scena* 2 (1943), S. 11–13.

⁴² Dirigent: Krešimir Baranović, Regie: Josip Kulundžić, Holländer: Nikola Cvejić, Daland: Žarko Cvejić, Senta: Marija Podvinec (aus Zagreb)

⁴³ Holländer: Jovan Gligorijević, Senta: Valerija Hejbalova.

⁴⁴ Es dirigierte nun Borislav Paščan, eine weitere Veränderung war Đorđe Đurđević in der Rolle des Daland. Laut Dušan Skovran, einer kompetenten Kritiker, hatte die Aufführung folgende Mängel: eine zu geringe Anzahl an Streichern im Orchester, die fragwürdige Eignung von Valerija Hejbalova für die Rolle der Senta und die Schwierigkeiten des Dirigenten, eine fließende Kontinuität der Musik zu gewährleisten. Siehe Dušan Skovran, „Hronika muzičkog

Ein gutes Jahr später, am 26. September 1964, wurde der *Tannhäuser* als nächste Wagner-Oper aufgeführt. Oskar Danon dirigierte und führte Regie.⁴⁵ Die Kritiker zeigten Verständnis für die drastische Kürzung der Aufführung (3 Stunden statt 4) und lobten das Orchester und die Choreographie des Balletts. Kritik übten sie an den Sängern, die nicht wirklich Wagnerisch gesungen hätten.⁴⁶ Die Oper stand etwas länger auf dem Spielplan als die vorhergehende, sie wurde siebenmal aufgeführt.

Die letzte in Belgrad aufgeführte Oper Wagner war *Lohengrin* (11. Oktober 1976). Die Reaktionen der Kritiker waren gemischt: Einerseits lobten sie die Leistungen des Regisseurs (Mladen Sablić), des Dirigenten (Oskar Danon), des Bühnenbildners (Petar Pašić) und einiger Sänger (Milka Stojanović als Elsa), doch Zvonimir Krnetić Interpretation der Titelrolle stieß auf wenig Zustimmung.⁴⁷ Die Oper wurde in der Saison 1976/77 sechsmal aufgeführt, später nicht wieder aufgenommen. Ansonsten hatte das Belgrader Opernpublikum nur noch bei zwei Gastspielen der Oper des Kroatischen Nationaltheaters die Möglichkeit, Inszenierungen von Wagner-Opern zu erleben: *Der fliegende Holländer* (15. Oktober 1975)⁴⁸ und *Die Walküre* (14. Oktober 1989).⁴⁹ Beide fanden positive Resonanz bei den Kritikern.

života“ [Chroniken des Musiklebens], in: *Zvuk* [Der Klang] 59 (1963), S. 545.

⁴⁵ Die Hauptrollen sangen Đorđe Đurđević (Hermann), Radmila Bakočević (Elisabeth), Drago Starc (*Tannhäuser*), Đurđevka Čakarević (Venus), Stanoje Janković (Wolfram von Eschenbach).

⁴⁶ Stana Durić-Klajn, „Premijera u beogradskoj Operi. Smelost i umetnička vera“ [Premiere in der Belgrader Oper. Mut und künstlerischer Glaube], in: *Politika* vom 29. September 1964, S. 12.

⁴⁷ Mihailo Vukdragović, „Reprezentativno. Premijera ‚Loengrina‘ u beogradskoj Operi“ [Beispielhafte Premiere von Lohengrin an der Belgrader Oper], in: *Politika Ekspres* vom 13. Oktober 1976, S. 20.

⁴⁸ Dirigent: Jovan Šajnović, Regie: Federik Mirdita, Holländer: Tomislav Neralić, Daland: Franjo Petrušanec, Senta: Mila Kirinčić.

⁴⁹ Dirigent: Miro Belamarić, Regie: Hans Peter Lehmann, Siegmund: Stojan Stojanov, Hunding: Yuri Zinovenko, Wotan: Neven Belamarić, Sieglinde: Ivanka Bojkova.

Obwohl in der Presse vor 1918 mehrere interessante Artikel zu Wagners Schaffen und zu seinen ästhetischen Vorstellungen erschienen waren,⁵⁰ fand sein Œuvre hauptsächlich in den Zwischenkriegsjahren Interesse. Da es jedoch relativ wenige Musikwissenschaftler und musikalische versierte Publizisten gab, ist die Anzahl der Schriften über den großen deutschen Komponisten entsprechend gering. Die bedeutendsten Wagner-Autoren dieser Zeit waren Miloje Milojević, Petar Konjović und Vojislav Vučković. Konjovićs Texte sind besonders bemerkenswert, denn sie liefern wichtige Einblicke in seine Einstellung zu Wagner (vor allem der Beitrag nach seiner Rückkehr vom Studium in Prag im Jahr 1906⁵¹), und offenbaren sein persönliches Dilemma als Komponist. Katarina Tomašević hat Konjovićs Schriften gründlich analysiert, insbesondere die Entwicklung seiner Position und schließlich seine Behauptung, dass nicht-deutsche Komponisten, einschließlich Debussy, dazu gezwungen gewesen seien, sich dem Druck von Wagners Werk entgegenzustellen, um ihren eigenen Ausdruck finden zu können.⁵²

Nach 1945 wurden nur wenige Schriften über Wagner veröffentlicht, Anlass dazu waren meist Jubiläumsjahre. Das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts war in dieser Hinsicht jedoch recht fruchtbar: Es sind zwei Bücher erschienen, die Wagners Ideologie und die Konstruktion der „wahren“ Wirklichkeit in seinen Musikdramen ausführlich behandeln.⁵³ Wagners eige-

⁵⁰ Von besonderer Wichtigkeit ist der Beitrag über Wagners Reform des Vokalstils von Antonije Đorđević-Voves, „Stara i nova škola pevanja“ [Alte und neue Schule des Gesangs], in: *Srpski književni glasnik* 10 (1923), Nr. 6, S. 459-461. Siehe auch Aleksandar Vasić, „Recepija evropske muzike u muzičkoj kritici, Srpskog književnog glasnika“ (1901-1941) [Die Rezeption europäischer Musik in Musikrezensionen publiziert in der Zeitschrift SKG (1901-1941)], in: *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, Philologische Fakultät J., Bd. 34/2, Belgrad 2005, S. 213-224.

⁵¹ Petar Konjović, *Rihard Wagner i moderna umetnost* [Richard Wagner und moderne Kunst], in: *Nova iskra*, VIII, Nr. 9 (1906), S. 275-277; Nr. 10, S. 396-398; Nr. 11-12, S. 351-359.

⁵² Katarina Tomašević, a.a.O., S. 119-135.

⁵³ Dragana Jeremić-Molnar / Aleksandar Molnar, *Mit, ideologija i misterija u tetralogiji Riharda Vagnera. „Prsten Nibelunga“ i „Parsifal“* [Mythos, Ideologie und Mysterium in Richard Wagners

ne Schriften können nun in serbischen Übersetzungen rezipiert werden: *Oper und Drama*,⁵⁴ *Über das Dirigieren*⁵⁵ und *Die Kunst und die Revolution*.⁵⁶ Im Jahre 2004 fand in Novi Sad eine Wagner-Konferenz statt,⁵⁷ deren Ergebnisse publiziert wurden.⁵⁸

Der kurze geschichtliche Abriss der Rezeption von Richard Wagners Werken und Schriften in Serbien, wie ihn dieser Aufsatz aufzeigt, kann als ein kleiner Bestandteil des Prozesses der Verwestlichung angesehen werden, der sich in diesem Land seit dem frühen 19. Jahrhundert vollzieht. Es ist eine von vielen kleinen Geschichten, die zeigen, dass die Präsentation (großer) Kunst adäquate und gewöhnlich teure Bedingungen stellt, um vollständig verstanden werden zu können und die Distanz zweier Kulturen zu überbrücken, die trotz ihrer geographischen Nähe jahrhundertelang durch unterschiedliche historische Entwicklungen weit voneinander entfernt waren. Mit einigen wenigen Ausnahmen blieben die Aufführungen von Wagners Musikdramen in Serbien ohne herausragende Erfolge. Dies lässt sich nicht nur auf mittelmäßige Darbietungen zurückführen – unter den Sängern waren wenige

Tetralogie. Der Ring des Nibelungen und Parsifal], Belgrad 2004; Dragana Jeremić-Molnar, *Rihard Wagner: konstruktör „istinske“ realnosti. Projekat regeneracije kroz Bajrojske svečanosti* [Richard Wagner: Konstrukteur der „wahren“ Wirklichkeit. Regenerationsprojekt durch die Bayreuther Festspiele], Belgrad 2007.

⁵⁴ Wagner Rihard, *Opera i drama*, übersetzt von Olivera Durbaba, Belgrad 2003.

⁵⁵ Rihard Wagner, *O dirigovanju*, übersetzt von Dragoslav Ilić, Belgrad 2005.

⁵⁶ Rihard Wagner, *Uvod u Vagnera – Umetnost i revolucija*, übersetzt von Dragoslav Ilić, Belgrad 2010.

⁵⁷ Das Institut der darstellenden Künste der ältesten Kulturinstitution Serbiens – Matica srpska – organisierte die Konferenz in Novi Sad im Dezember 2004 unter dem Titel *Vagnerov spis „Opera i drama“ danas* [Zeitgenössische Betrachtungen von Wagners Aufsatz Oper und Drama], doch die Beiträge konzentrierten sich nicht nur auf diese Schrift, sondern auf viele weitere Aspekte der Tätigkeit des Komponisten, einschließlich der Problematik der Aufführung seiner Bühnenwerke, seines Antisemitismus und seines Einflusses auf serbische Komponisten.

⁵⁸ *Vagnerov spis „Opera i drama“ danas* (siehe Anm. 4).

wirklich Wagnerianische Stimmen – sondern auch auf die Werke selbst, die das Publikum nicht auf dieselbe Weise ansprachen wie das italienische und französische Repertoire (Verdi, Puccini, Massenet). Wie überall auf der Welt gab es auch in Serbien Menschen, die Wagners Musik schätzten oder sogar verehrten und die Bayreuther Festspiele besuchten, wann immer es ihnen möglich war. Es ist nicht abzusehen, ob und wann Wagners Musik die Anerkennung einer größeren Öffentlichkeit in Serbien gewinnen wird. Wahrscheinlich wären zuerst einige der genannten Bedingungen zu erfüllen.

СПИСАК ЕКСПОНАТА

ПЛАКАТИ

1. *Холанђанин луталица*, 6. новембар 1923. Народно позориште у Београду.
2. *Лоенгрин*, 7. октобар 1926. НП
3. *Лоенгрин*, 20. новембар 1930. Гостовање Ксеније Роговске-Христић (Елза) и Ериха Ендерлајна (Лоенгрин). НП
4. О музичко-драмском стилу Р. Вагнера и његовој опери *Танхајзер*, предавање др Милоја Милојевића, са певачким и музичким илустрацијама, 14. новембар 1934. НП
5. *Танхајзер*, 16. новембар 1934. НП
6. *Танхајзер*, 26. децембар 1934. Јозеф-Отокар Масак, тенор, као гост. НП
7. *Холанђанин луталица*, 6. мај 1938. Крста Ивић (Ерик), као гост. НП
8. *Die Walküre*, 17. мај 1938. Гостовање Франкфуртске опере у Београду.
9. *Симфониски концерт*, 18. мај 1938. Немачки оперски фестивал у Београду. Гостовање Фанкфуртске опере.
10. *Парсифал*, 14. јун 1938. Академско певачко друштво „Обилић“ и оркестар Београдске филхармоније. НП
11. *Холанђанин луталица*, 29. новембар 1938. Гостовање диригента Јозефа Крипса. НП
12. *Рајнско злато (Das Rheingold)*, 5. март 1940. Гостовање Франкфуртске опере. НП
13. *Валкира (Die Walküre)*, 6. март 1940. Гостовање Франкфуртске опере. НП
14. *Зигфрид (Siegfried)*, 8. март 1940. Гостовање Франкфуртске опере. НП

15. *Баханал*, 15. децембар 1943. Балет у 1 слици на музику из *Venusberg* из опере *Танхајзер*. НП
16. *Холанђанин луталица*, 5. мај 1954. Гостовање Марије Подвинац, првакиње Загребачке опере. НП
17. *Холанђанин луталица*, 1. април 1963. Поводом 150-годишњице рођења Рихарда Вагнера. НП
18. *Танхајзер*, 26. септембар 1964. НП
19. *Лоенгрин*, 11. октобар 1976. VIII Београдске музичке свечаности. НП
20. 5 немачких плаката из збирке Музеја позоришне уметности Србије

ПРОГРАМИ

21. *Вагнеров фестивал Београдске филхармоније*, 17. март 1933. Сала Коларчевог народног универзитета. Марио Шименц, првак Загребачке опере као гост
22. *III симфонијски концерт (Моцарт, Р. Вагнер, А. Брукнер)*, 13. децембар 1938. Концерт Меланије Бугариновић, Беч, 1939.
23. Дворана Коларчеве задужбине. Анчица Митровић, солисткиња Загребачке опере као гост.
24. *Operско вече Вагнер-Верди*, 22. новембар 1943. Дворана Коларчеве задужбине.
25. *Концерт Вагнерове музике*, 17. март 1944. Дворана Коларчеве задужбине. Солиста Меланија Бугариновић

ФОТОГРАФИЈЕ

26. Рихард Вагнер (1813 – 1883)
27. П. Калпокас: Потрет Рихарда Вагнера
28. Радна соба – библиотека Р. Вагнера у Бајројту
29. Вагнер са супругом Козимом
30. Франц Лист са супругом (родитељи Вагнерове жене Козиме)
31. Деца – Изолда, Бландине, Ева, Зигфрид и Даниела
32. Краљ Лудвиг II – пријатељ и мецена Р. Вагнера
33. Вагнерова Оперска кућа у Бајројту
34. Карл Швенингер: Рихард Вагнер
35. Три сцене из представе *Холанђанин луталица*, НП 1923.
36. Иван Брезовшек, дириговао на праизвођењу опере *Холанђанин луталица* у Народном позоришту у Београду 1923.
37. Редитељ Теофан Павловски и Светозар Писаревић, *Холанђанин луталица*, 1923.
38. Евгенија Пинтеровић тумачила је Мери на премијери *Холанђанина луталице*, 1923.
39. Јелисавета Лиза Попова (приватно) тумачила је Сенту на премијери *Холанђанина луталице* 1923.
40. Георгије Јурењев тумачио је Холанђанина на премијери *Холанђанина луталице* 1923.
41. Израда декора за *Холанђанина луталицу*. Сликарница НП у Београду, 1954. (3 foto)
42. Никола Цвејић и Жарко Цвејић у *Холанђанину луталици*, НП 1954.
43. Зденка Зикова и Јован Глигоријевић у *Холанђанину луталици*, НП 1954.
44. Декор и сцена из *Холанђанина луталице*, НП 1954. (4 foto)
45. Марио Шименц и Бахрија Нури Хацић у *Танхојзеру*, НП 1934.
46. Диригент Иван Брезовшек и редитељ Ерих Хе-

цел са солистима и ансамблом *Танхојзера*, НП 1934.

47. Баханал, балет на музику из *Танхојзера*. Нина Кирсанова и Милош Ристић, НП 1943.
48. Сцене из *Танхојзера*, НП 1964. (2 foto)
49. Балетска сцена из опере *Танхојзер*, НП 1964.
50. Ђорђе Ђурђевић и Радмила Бакочевић у *Танхојзеру*, НП 1964.
51. Сцене из *Лоенгрин*, НП 1976.
52. Милка Стојановић и Звонимир Крнетић у *Лоенгрину*, НП 1976.
53. Чланови Франкфуртске опере приликом гостовања у Београду 1938. (2 foto)

СЦЕНОГРАФСКЕ И КОСТИМОГРАФСКЕ СКИЦЕ

54. Леонид Браиловски: *Лоенгрин*, 1926 (сценографска скица, уље на платну)
55. Владимир Загородњук: *Лоенгрин*, (сценографска скица)
56. Милица Бешевић: *Холанђанин луталица*, 1938 (2 сценографске скице, није реализовано)
57. Владимир Загородњук: *Холанђанин луталица*, 1943 (3 сценографске скице)
58. Станислав Сташа Беложански: *Холанђанин луталица*, 1954 (сценографска скица)
59. Владимир Жедрински: *Танхојзер*, 1964 (сценографска скица)
60. Владимир Жедрински: *Танхојзер*, 1964 (3 нацрта костима)
61. Љиљана Драговић: *Лоенгрин*, 1976 (2 нацрта костима)

